archivio aperto | archivio aperto | archivio aperto | archivio aperto | archivio aperto

erto one | archivio aperto XVIII edizione | arch XV

time of liberations | time of liberations | time of liberations

bologna 26 – 30.09.2025 | bologna 26 – 30.09.2025 | bologna 26 – 30.09.2025 | bologna 26 – 30.09.2025

archivio aperto archivio aperto archivio aperto archivio aperto archivio aperto

archivio aperto archivio aperto archivio aperto archivio aperto archivio aperto

2 credits
4 introduzione / introduction
8 omaggio a / homage to marinella pirelli
20 home movies novecento
28 l'archivio che non c'è
34 art and experimental film. andrea granchi
42 storie sperimentali. kenneth anger
52 la natura dell'archivio. il cinema di rose lowder: ecologia, caso e necessità
72 poetry, diaries and novels. judith koelemeijer
78 concorso / competition
106 proiezioni speciali / special screenings
112 carte blanche – cinédoc paris film coop. désirs / déroutes
120 lezioni d'archivio
124 archivio aperto research
130 open frame. student film program
138 archivio aperto professional
146 archive lovers lab

archivio aperto
XVIII edizione / 18th edition
bologna, 26—30.09.2025
www.archivioaperto.it

ente promotore

FONDAZIONE HOME MOVIES
Archivio Nazionale del Film di Famiglia

main sponsor

idealista

con il sostegno di

GRUPPO HERA

con il contributo di

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO
MiC

Regione Emilia-Romagna

EMILIA ROMAGNA FILM COMMISSION

Comune di Bologna

Bologna Estate

bologna biblioteche

Patto per la lettura Bologna

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
1473

con il supporto di

Kingdom of the Netherlands

Nederlands letterenfonds dutch foundation for literature

LA SCOPERTA DELL'OLANDA

ISTITUTO POLACCO ROMA

partner istituzionali

Il Parri

MUSEI NAZIONALI DI BOLOGNA
DIREZIONE REGIONALE MUSEI NAZIONALI EMILIA-ROMAGNA

CINETECA BOLOGNA

angelica CENTRO DI RICERCA MUSICALE

in collaborazione con

biblioteche biblioteca Amilcar Cabral

ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

CNA Cinema e Audiovisivo Emilia-Romagna

cinédoc PARIS FILMS COOP

ADELPHI

LIBRERIA TRAME

ZAPRUDER

KOREA CENTRE

WANTED

BIO TO B INDUSTRY DAYS | DOC

centro documentazione Flavia Madaschi cassero lgbtqia+ center

GENDER BENDER

ORLANDO ASSOCIAZIONE FEMMINISTA E DI DONNE

DIG

Biblioteca Panizzi

ATLAS ATLANTE DELLE TELEVISIONI LOCALI

IMMAGINE FILM

L'UAI L'USINE AUX IMAGES

AllianceFrançaise Bologna

Bologna per Gaza Volontari in rete

SHADE Officina Fotografica

Atelier Tatanka

La libreria del viaggiatore lento

flo

Bologna Welcome

ridemovi

zem

media partner

UNCLE YANCO

taxidrivers.it TXDRVRS

ODG

SENTIERI SELVAGGI

CAB IRIAMS

Casaba

sponsor tecnico

SCELTIXTE

partner

kinè

archivio aperto fa parte della rete

Afic

Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia ETS

presidente / president
Vito Di Marco

direttore / director
Paolo Simoni

Archivio Aperto 2025

direzione artistica / artistic direction
Sergio Fant, Giulia Simi

direzione organizzativa e coordinamento programmazione / organisational direction and program coordinator
Vanessa Mangiavacca

omaggio a marinella pirelli
Giulia Simi

selezione concorso / competition selection
Sergio Fant con / with Vanessa Mangiavacca, Enxhi Noni, Milana Tsakaieva

proiezione speciale / special screening
Sergio Fant

poetry, diaries and novels
Giulia Simi

storie sperimentali
Cecilia Ermini

art & experimental film
Jennifer Malvezzi, Mirco Santi, Paolo Simoni

la natura dell'archivio
Laura Vichi

home movies novecento
Michele Manzolini, Paolo Simoni

l'archivio che non c'è
Ilaria Ferretti

carte blanche
Cinédoc Paris
Films Coop

open frame. student film program
Enxhi Noni, Milana Tsakaieva

archivio aperto professional
Claudio Giapponesi, Michele Manzolini, Alessia Petitto

archivio aperto research
Giulia Simi

lezioni d'archivio
Giulia Simi

archive lovers lab
Benedetta Valdesalici

supporto organizzativo / organizational support
Serra Yürür con / with Chiara Garbari

giuria ufficiale / official jury
Monika Preishl, Rosa Barotsi, Matteo Parisini

logistica & referente interno sostenibilità / logistic & internal environmental sustainability representative
Gaia Brauzi

comunicazione e ufficio stampa / communication and press office
Luciana Apicella, Carlotta Centonze con / with Elena Avigliano

coordinamento ufficio ospitalità / guest manager
Giulia Dal Lago

ufficio accrediti & coordinamento volontari / accreditation office & volunteers manager
Chiara Garbari con / with Silvia Pezzotti

produzione video
Silvia Caroni, Agnese Garbari, Andrea Geromin, Samuele Magri

fotografie
Sara Fabbiani con / with Laura Maggiore, Vittoria Vicchi

ricerche e selezioni d'archivio / archival research and selections
Michele Manzolini

revisione pellicole / film revision
Silvia Zoppis

proiezioni in pellicola / film screening
Mirco Santi

catalogo / catalogue
Vanessa Mangiavacca

sottotitoli & traduzioni / subtitles & translations
Alice Capitani con / with Giacomo Patterlini, Martina Picchierri

progetto grafico, web design e sviluppo / graphic design, web design and development
Irene Sgarro

reparto tecnico / technical department
Luca Tosetto

allestimento / set up
Claudio Domini

progetto dell'allestimento / exhibition design
Marinella Pirelli. Fino ai margini del bosco: Disegni, fotografie, film

Alessandro Floris con / with Caterina Spadoni

realizzazione dell'allestimento / exhibition installation
Marinella Pirelli. Fino ai margini del bosco: Disegni, fotografie, film

Pialla e Scalpello Falegnameria Artigianale di Donato Simone

collaboratori e collaboratrici / collaborators
Franziska Piffer, Veronica Tumino

volontari e volontarie / volunteers
Alessandra Alianelli, Pietro Andretta, Lucrezia Bonuado, Valentina Carnali, Marti Daidone, Filippo Di Pierro, Nathan Fabani, Anna Girotti, Alessia Goisis, Renata La Serra, Gaia Marinese, Virginia Marcolini, Letizia Marrone, Andrea Malossi, Cristina Pedersoli, Agnese Pedenzini, Giulia Pellegrini, Erica Pierri, Alessandra Perlino, Lucia Panzacchi, Chiara Tappari, Alessia Trinca, Sara Luisa Camilla Torelli, Nora Zine

(it)

time of liberations
introduzione

Sto cercando le parole e davvero non le trovo, ma arriva la notizia della morte di Stefano Benni ed è proprio lui a venirmi in aiuto facendomi ricordare un suo romanzo distopico e post atomico, in cui racconta lo scoppio della guerra. È un topo che per caso salta su un tasto a far partire i missili e di conseguenza la guerra mondiale. È il peggiore degli scenari possibili quello immaginato con amarissima ironia da Benni? Un mondo militarizzato e pieno di armi in cui un evento casuale porta alla rovina? Questo, il nostro, è addirittura peggio. Qui non c'è bisogno di topi per innescare la narrazione. Bastano uomini tutti protesi a raggiungere lo stesso risultato e che si impegnano per anni. La nostra realtà di oggi, a cui forse – questa è la speranza – qualcuno comincia ad opporsi navigando il mare su pacifiche barche. Ma c'è anche tanto senso di impotenza, come se al massimo potessimo celebrare le ceneri di questa fetta di pianeta – l'Occidente, l'Europa – che tanta storia porta con sé ma ormai niente altro: è tutto dietro e poco davanti.

E noi scavatori di archivi possiamo ancora dire la nostra? Cerchiamo di farlo, con Archivio Aperto, anno dopo anno, con una riflessione sempre più urgente sul possibile uso del nostro patrimonio per una contronarrazione culturale, politica ed estetica di un mondo dove tutti gli esseri viventi, animali e vegetali, hanno pari dignità. Ma alcuni fanno più danni di altri (e non per caso).

Ogni anno potrebbe essere l'ultimo, ma resistiamo nella speranza che il tempo delle liberazioni non sia solo quello passato.

Paolo Simoni, direttore della Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

(en)

time of liberations
introduction

I am searching for words and truly cannot find them, but as the news of Stefano Benni's death arrives, it is he himself who comes to my aid, reminding me of one of his dystopian, post-atomic novels, where he recounts the outbreak of war. It is a mouse that, by chance, jumps onto a button and sets off the missiles, and thus the world war. Is this the worst of all possible scenarios, imagined by Benni with his bitter irony? A militarized world, overflowing with weapons, where a random event leads to ruin? Our own world, today, is even worse. Here there is no need for mice to trigger the narrative. Men are enough, men wholly intent on reaching the same result, and working toward it for years. This is our present reality, to which perhaps – this is the hope – someone is beginning to stand in opposition, sailing the seas on peaceful boats. But there is also a deep sense of helplessness, as though at best we might only celebrate the ashes of this slice of the planet – of the West, of Europe – which carries so much history but nothing more: everything lies behind us, and so little ahead.

And can we, the diggers of archives, still have our say? We try to do so, with Archivio Aperto, year after year, through an ever more urgent reflection on how our heritage might be used for a counter-narrative – cultural, political, and aesthetic – of a world in which all living beings, animal and vegetal, share equal dignity. Yet some cause more harm than others (and not by chance).

Each year could be the last, and yet we endure, in the hope that the *time of liberations* is not only something of the past.

Paolo Simoni, director of Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

(it)

> “Forse la vita è davvero quella che scopri nei giorni giovani:
> un soffio eterno che cerca di cielo in cielo chissà che altezza,
> ma noi siamo come l’erba dei prati che sente sopra sé
> passare il vento e tutta canta nel vento.” (Antonia Pozzi, Milano 1931)

Nel decidere il titolo per l’edizione di quest’anno, il termine liberazione ci infestava la mente come un fantasma. Ottanta anni fa si concludeva l’orrore della Seconda Guerra Mondiale, dell’Olocausto, dei morti in divisa e dei morti civili, tanti: delle prigionie, della fame, delle stragi, delle bombe. I volti di chi ha potuto vivere quei giorni di Liberazione appaiono spesso agli occhi della nostra memoria: le loro immagini ci guardano, riprese da fotocamere e cineprese amatoriali. E forse, ancora, ci parlano di vita. La liberazione, allora, è prima di tutto un passo verso la vita, quel passo che vorremmo veder compiere, oggi, in tempi di guerre e occupazioni sempre più violente e distruttive.

Pensare alle liberazioni, quelle del passato e – speriamo – quelle del futuro, significa dunque rintracciare e immaginare l’attimo in cui eventi, pratiche artistiche e pratiche politiche hanno portato nel mondo l’incedere, o la speranza, di una comunità libera, autodeterminata, viva. Liberarsi dalle guerre e dalle occupazioni, liberarsi dal pensiero patriarcale e coloniale, liberarsi dalle ingiustizie sociali; dai privilegi socio-economici su cui si fonda l’inganno della meritocrazia; liberarsi dalla dittatura della performance e del mercato a cui tutti siamo chiamati in misura sempre più crescente, a scapito di un benessere fisico e psicologico; liberarsi, anche, da un’idea di mondo a misura umana ma non animale, non vegetale, come se non fossimo, in realtà, una comunità unita e interconnessa; liberarsi, infine, anche dai meccanismi a volte soffocanti delle industrie culturali, compresa quella del cinema.

Archivio Aperto è da sempre uno spazio laboratorio, dove riscoprire e riflettere sulla forza delle pratiche povere – ma sempre libere – a partire dalle immagini e dalla memoria. Di anno in annno, questo spazio che ci sembra così difficile da mantenere, diventa tuttavia sempre più necessario. Per scavare in archivio e immaginare insieme i contorni di un mondo più giusto, libero, in pace.

Il 27 Settembre del 1945, esattamente ottant’anni fa, Roberto Rossellini presentava nelle sale *Roma città aperta*, il suo film manifesto, uno dei film che più ha cambiato la storia del cinema, girando per le strade di una città libera ma in macerie e usando anche pellicole scadute. Questa edizione è dedicata anche a lui.

“Arriverà la primavera. E sarà più bella delle altre. Perché saremo liberi”.

Giulia Simi, direttrice artistica di Archivio Aperto

(en)

> “Perhaps life is what you discover while you are young: an eternal breath that tries to rise up, from sky to sky; and yet we are like meadow grass, feeling the wind passing above, and our whole being lifts in song upon the breeze.” (Antonia Pozzi, Milano 1931)

When choosing the title for this year’s edition, the word “liberation” haunted us like a ghost. Eighty years ago, the horrors of World War II, the Holocaust, and the deaths of countless soldiers and civilians, came to an end, together with the imprisonment, hunger, massacres, and bombs they brought about. The faces of those who lived through those days of liberation often appear in our memories: their images look back at us, captured through amateur cameras. And such images still breathe life.

Liberation becomes first and foremost a sing of the desire to live, i.e., what we would like to see today in these times of increasingly violent and destructive wars and occupations.

Thinking about past and, hopefully, future liberations means tracing and imagining the moment in which events, artistic practices, and political processes brought to life the rise, or the hope, of a free, self-determined, and vibrant community. Freeing ourselves from wars and occupations, freeing ourselves from a patriarchal and colonial mindset, freeing ourselves from social injustices, from the socioeconomic privileges on which the deception of meritocracy is based; freeing ourselves from the dictatorship of performance and market forces which increasingly demand more and more from us, to the detriment of our physical and psychological well-being; freeing ourselves from the idea that the world belongs to humans and not to animals and plants, forgetting that we are a united and interconnected community; finally, freeing ourselves from the suffocating mechanisms of cultural industries, including cinema.

Archivio Aperto has always created a workshop space where people can rediscover and think about the power of simple, yet free, practices, starting from images and memory. And year after year, we feel that this space, which is increasingly difficult to preserve, is becoming more and more necessary, for it allows us to delve into the archives and outline together a more just, free, and peaceful world.

On September 27, 1945, exactly eighty years ago, *Rome, Open City* – Roberto Rossellini’s manifesto film shot in the streets of a free city in ruins with expired film stock – was screened for the first time in theaters, and became one of the most influential films in the history of cinema. This edition is also dedicated to him.

“Spring will come again, more beautiful than ever, because we’ll be free.”

Giulia Simi, artistic director of Archivio Aperto

omaggio a marinella pirelli

a cura di / curated by Giulia Simi
in collaborazione con / in collaboration with Archivio Marinella Pirelli

homage to marinella pirelli

«il mio possibile vero» live performance

film e testi di / film and texts by Marinella Pirelli
Isabella Ragonese, reading
Pietro Pirelli, musiche / music
Laura Agnusdei, sonorizzazione / sonorization

(it) Marinella Marinelli – è questo il suo cognome prima di sposare Giovanni Pirelli – nasce a Verona esattamente cento anni fa, nel 1925. Inizia a dipingere giovanissima, negli anni del ginnasio, quando si trova a Belluno a causa del lavoro del padre. Presto frequenta lo studio del pittore istriano e rifugiato clandestino Romano Conversano. Di questa libertà nel perseguire le proprie passioni e i propri talenti dovrà essere riconoscente sia alla madre, figlia di proprietari terrieri di origine cadorina, sia al padre, militare insofferente alle consuetudini fasciste, morto di infarto nel 1941 «mentre si tormentava sulle liste dei soldati da inviare in Albania per sostituire i caduti», si legge nei suoi appunti biografici. Nella notte della veglia – racconta ancora l'artista – uno degli ufficiali che tengono compagnia alla famiglia le parla del cubismo, del futurismo. Lo studio di Conversano a Belluno era, in quegli anni, meno periferico di quello che potremmo pensare. È lì, infatti, che Marinella Marinelli conosce Rodolfo Sonego, pittore che più tardi sarà tra i più importanti sceneggiatori della commedia all'italiana, ma anche il veneziano Emilio Vedova, anch'egli, come Conversano, rifugiato clandestino. È grazie a lui che si immerge nell'intreccio tenace tra avanguardia e militanza: «emozionanti erano le visite del pittore Emilio Vedova. [...] Vedova arrivava travolgendoci con la sua esuberanza di gesti e di statura e con un 'verde che ti voglio verde' gridato. Questo verso di una poesia di García Lorca era diventato un modo abituale tra noi di salutarci».

Come spesso accade per le donne della sua generazione, Marinella è quasi l'unica artista tra gli artisti. E tuttavia le è subito chiaro, forse grazie a un'educazione poco conformista di cui la sua famiglia le fa dono, lo spazio della possibilità che i corpi possano percorrere. Ancora lontani gli anni del femminismo della seconda ondata, i gesti di rottura sono dettati soprattutto da slanci di emancipazione e di aspirata uguaglianza. Così, nel 1947, in una esposizione collettiva di Palazzo Davanzati a Firenze in occasione del primo raduno del Fronte della Gioventù coordinato da un giovane Enrico Berlinguer, lei e le sue poche compagne artiste si rifiuteranno di andare a dormire in un convento, mentre i colleghi uomini erano ospitati nella ex Casa del Fascio: «[...] fin da allora mi pareva normale che fare la stessa vita dei maschi fosse un fatto di rigore morale, e la pruderie un fatto di moralismo. Per molti anni, anche dopo, moralismo e moralità continueranno a essere confusi: sarà una delle peggiori complicazioni del PCI».

Nello stesso anno Marinella giunge per la prima volta a Milano. Nella città lombarda, dove si mantiene per qualche anno facendo prima la figurinista di moda, poi la

scenografa e l'attrice, per la neonata compagnia *Il Carrozzone*, resta quattro anni. Non ha soldi e la pittura dal vero è ancora l'orizzonte con cui si misura, affinando la pratica dello sguardo e della osservazione di lunga durata.

> Abitavo con un'altra ragazza in via Pattari: una stanza sporca piena di cimici e che costava un'enormità, in una delle poche case ancora in piedi dopo i bombardamenti dell'ultimo anno di guerra. Si viveva tra camminamenti bui, tra le macerie. La mia coinquilina era di mole gigantesca, anche senza muoversi occupava più di metà della stanza e io per dipingere sistemavo il cavalletto sul balcone e intravedevo oltre i muri devastati e pericolanti le svettanti guglie verde-oro del Duomo e pensavo alle Dolomiti.

Nel 1951 decide di trasferirsi a Roma, che percepisce come il laboratorio più attivo per le sperimentazioni pittoriche. La capitale italiana, tuttavia, è anche e soprattutto in quegli anni, la città del cinema, ambiente nel quale la giovane pittrice approda immediatamente. Il cinema non è solo uno spazio di fascinazione visiva, in anni di effervescenza, anche tecnologica – dal technicolor ai cinerama – ma anche un ambito in cui guadagnare con facilità. Dopo una prima esperienza come comparsa in *Europa '51* di Roberto Rossellini, Marinella Marinelli inizia a lavorare in una casa di produzione di documentari e film d'animazione, la Filmeco. E racconta: «Imparo a filmare passo uno, fotogramma per fotogramma, 24 fotogrammi al secondo: sono migliaia di disegni. Ma è come il tempo andante della musica. Su questo metro e su questa base sono i tempi del movimento, si dipana il ritmo. Non solo l'occhio è coinvolto nella ripresa, ma anche il respiro, il battito del cuore. È un rapporto fisico completo di percezione».

La sua riflessione sul dispositivo cinema riecheggia con le teorie francesi degli anni Venti e in particolare con le riflessioni sul *cinéma pur* di Germaine Dulac, che scriveva, nel 1928:

> L'arte della vita e del movimento: ecco cos'è il cinema. Per vita e movimento si deve intendere lo svolgersi degli eventi esterni uno dopo l'altro e la reazione spirituale che li provoca. Tutto ciò che ci circonda è movimento. È la qualità sconosciuta delle cose, nelle azioni percepibili e impercettibili. Fisicamente e moralmente, il movimento ci porta via, ed è questa corsa sfrenata delle nostre anime attraverso lo spazio e il tempo, dei nostri corpi, del mondo in cui ci troviamo, l'essenza della vera tecnica cinematografica.

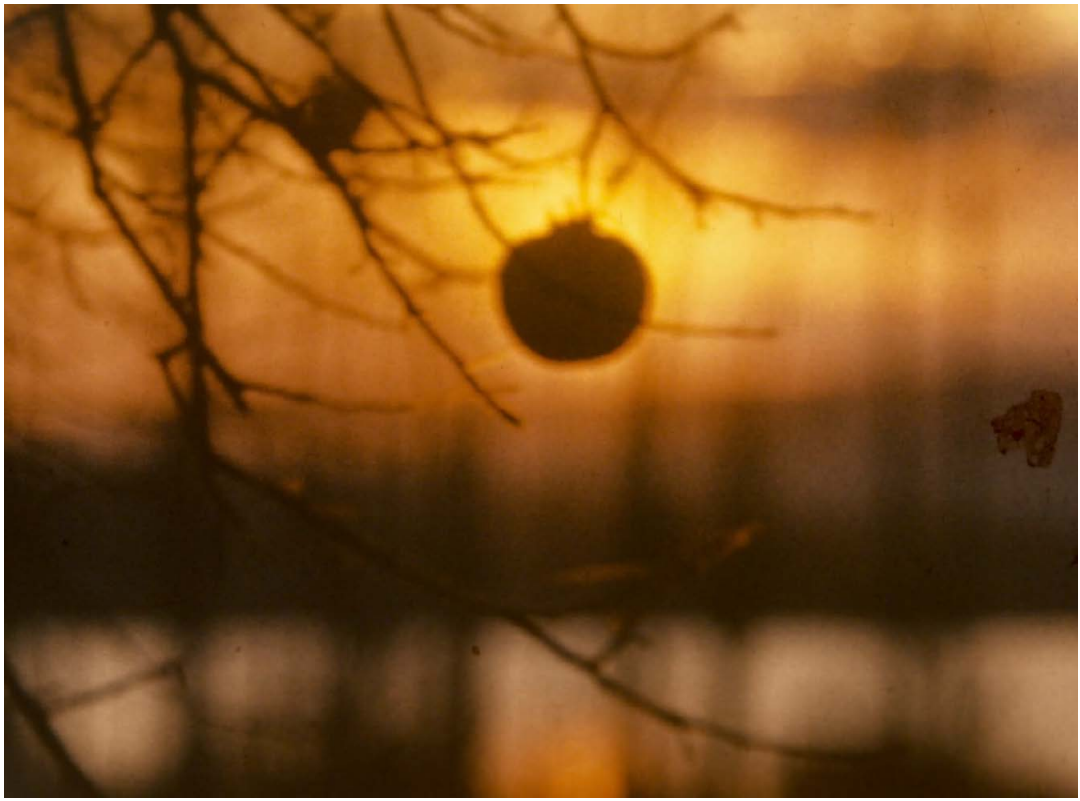
Negli stessi anni continua a dipingere e sceglie ancora una dimensione figurativa.

> Bisogna tener presente che allora per un giovane, per una ragazza ancora di più, era difficile muoversi in libertà e avere i contatti giusti con il mondo della cultura e, confrontandosi con gli altri, scoprire la propria identità. Alla metà del secolo passato i giovani che tentavano la via dell'arte, oltre a essere cresciuti isolati a causa del fascismo e della guerra, si trovavano frastornati tra neorealismo e astrattismo. Era facile e allettante orecchiare l'uno o l'altro stile. Ero pittrice figurativa, ma essere figurativi da giovani vuol dire principalmente guardare il mondo per cercare di capire.

Guardare il mondo. Cercare di capire. In questa osservazione attiva, Marinella Pirelli – sceglierà di mantenere il cognome di Giovanni Pirelli da dopo il matrimonio, nel 1953 – esercita con rigore una pratica dell'attenzione verso il vivente. Il suo sguardo si rivolge al mondo vegetale fin da giovane, quando collabora con il botanico Francesco Caldart, realizzando le illustrazioni degli esemplari vegetali in una guida pensata per i maestri e le maestre come "avviamento del fanciullo alla conoscenza della natura".

Per amare la natura, prima di tutto occorre conoscerla. Occorre anche dare i nomi a quei viventi che ci circondano. E così Marinella guarda, osserva, disegna. E ancora guarda, osserva, disegna. E coglie la luce che batte sui corpi vegetali e su quelli animali. Sugli impollinatori che si nutrono tra le corolle dei fiori. «Ricordo lo stupore che mi diede il brillio di un'ala di un'ape illuminata dal sole», scrive nei suoi appunti.

Più tardi, tutte le sue opere – cinematografiche, ambientali, grafiche, pittoriche, cine-scultoree – manterranno un corpo a corpo con il vivente, riconoscendo nella luce e nel movimento rispettivamente la sorgente e la traccia dell'esistenza dei corpi sulla terra. Una ricerca, la sua, che non si è mai fermata. Anche quando, dopo la morte di Giovanni Pirelli, si ritirerà dal mondo dell'arte, per lei non più sostenibile, la sua avventura nella pratica artistica prosegue incessante. Fatta di sguardi, di scritture, di disegni, dipinti, fotografie, riedizione dei suoi film, reenactment delle sue installazioni ambientali. Fatta anche di piantumazione di piante, di annaffiature, di potature.



(en) Marinella Marinelli, i.e., her maiden name before marrying Giovanni Pirelli, was born in Verona exactly one hundred years ago, in 1925. She began painting at a very young age, during her high school years. She then lived in Belluno due to her father's work, where she soon began attending the studio of Romano Conversano, an Istrian painter and irregular refugee. She owed this opportunity, and freedom, to pursue her own passions and talents to her mother, daughter of landowners from Cadore, and her father, a soldier who resented fascist practices and died of a heart attack in 1941 "while suffering because of the soldiers to be sent to Albania to replace those who had fallen," according to her diaries. The artist also tells that one of the officers by her family's side during the night watch told her about Cubism and Futurism. In those years, Conversano's studio in Belluno was more relevant than we might think: it was there that Marinella Marinelli met Rodolfo Sonego, a painter who would later become one of the most important screenwriters of Italian comedy, as well as Emilio Vedova from Venice, who, like Romano, was also an irregular refugee. Thanks to Vedova, Marinelli delved into the tough world of avant-garde and militancy: «The visits of the painter Emilio Vedova were exciting. [...] Vedova would arrive and overwhelm us with his exuberant gestures and stature, shouting 'green, how I want you green.' This line from a poem by García Lorca became our customary greeting. »

As is often the case for women of her generation, Marinella is one of the very few female artist among male artists. And yet, perhaps thanks to her unconventional upbringing, she immediately grasped how many possibilities our bodies can explore. Years before the second-wave feminism period, acts of rebellion were mainly driven by a desire for emancipation and equality. Thus, in 1947, at a group exhibition at Palazzo Davanzati in Florence held during the first gathering of Fronte della Gioventù, a youth wing group of the Italian Social Movement led by Enrico Berlinguer, she and her few fellow female artists refused to sleep in a convent, while their male colleagues were housed in the former Casa del Fascio (a building housing the local branch of the former National Fascist Party): «[...] Since that time, I thought it was normal that living as men was a matter of moral rigor, and prudery a matter of moralism. For many years afterward, moralism and morality continued to be blurred: it was one of the worst complexities of the Italian Communist Party».

That same year, Marinella went to Milan for the first time, where she then lived for four years, initially working as a fashion designer, then as a set designer and actress for the newborn theater company *Il Carrozzone*. She had no money, and real-life painting was still the standard she held herself to, sharpening her glaze and ability to exercise for a long time.

> I lived with another girl in Via Pattari, in a dirty, extremely expensive room full of bedbugs, in one of the few houses still standing after the bombings of the last year of the war. We lived among dark walkways and ruins. My roommate was massive: even when she wasn't moving, she took up more

> than half the room. When I painted, I'd set up my easel on the balcony and glimpse the towering green and gold spires of the Duomo beyond the devastated and dangerous walls, and I thought of the Dolomites.

In 1951, she decided to move to Rome, which she thought would be the most suitable setting for her artistic experiments. However, in those years, the Italian capital was also and above all the city of cinema, i.e., a place where the young painter immediately felt at home. Cinema was not only a place of visual fascination, in years characterized by a certain technological turmoil, from Technicolor to Cinerama, but also an industry where it was easy to earn some money. After her first experience as a background actress in Roberto Rossellini's Europe '51, Marinella Marinelli began working at Filmeco, a production company specializing in documentaries and animated films. She describes: «I learn to film step by step, frame by frame, 24 frames per second, i.e., thousands of drawings. It's like the andante in music. This is the metric, the basis of the movement's timing on which the rhythm unfolds. Not only is the eye involved in the shot, but also the breath and the heartbeat. It is a physical relationship that also entails perception.»

Her thoughts on cinema resonate with French theories of the 1920s, particularly with Germaine Dulac's theories on *cinéma pur*, who wrote in 1928:

> The art of life and movement: that is what cinema is. Life and movement refer to the unfolding of external events one after another, as well as the spiritual reaction they bring about. Everything around us is movement: it is the unknown quality of things, in perceptible and imperceptible actions. Physically and morally, movement carries us away. The wild ride of our souls, bodies, and world through space and time is the essence of true cinematographic technique.

During those same years, Marinelli continued to paint, still opting for figurative art.

> We should remember that back then it was difficult for young people, especially girls, to move freely and get in touch with the cultural scene, and let alone interact with others to find out one's own identity. In the middle of the last century, young people who attempted to pursue a career in art not only grew up isolated due to fascism and war, but also ended up bewildered, caught between Neorealism and Abstractionism. It was easy and tempting to pick up bits and pieces of either style. I was a figurative painter, but being a figurative artist when you are young mainly means looking at the world to try to understand it.

Observing the world and trying to grasp it. Pursuing her proactive approach, Marinella Pirelli–who chose to take Giovanni Pirelli's surname after their marriage in 1953–observed living things with extreme attention. She became interested in the plant world at a young age, when she collaborated with botanist Francesco Caldart, illustrating plant specimens for a guide teachers used to "introduce nature to children."

To love nature, we first need to know it. We also need to give names to the living creatures that surround us. Marinella looked, observed, and drew. And then she looked, observed, and drew some more. She captured the light shining on plants and animals, on pollinators feeding among the corollas of flowers. «I remember how astonished I was to see a bee's wing glistening in the sunlight,» she wrote in her notes.

All her works, whether cinematographic, environmental, graphic, pictorial, or cine-sculptural, are closely connected to living beings, identifying light and movement as both the source and sign of the existence of bodies on earth. Marinelli's research never stopped: after Giovanni Pirelli's death, when she withdrew from the art scene as it was no longer sustainable for her, her journey in artistic practice relentlessly continued. Her art consists of glances, writings, drawings, paintings, photographs, re-editing of her films, reenactments of her environmental installations, as well as planting, watering, and pruning.

project room
marinella pirelli. fino al margine del bosco: disegni, fotografie, film

(it)

> La goccia di rugiada su un fiore: così sono nate le cose che ho fatto. (Marinella Pirelli)

Marinella Pirelli ha prestato attenzione al mondo vegetale per l'intero arco della vita. Ha cercato in quei corpi che si nutrono di luce e di acqua la verità della pittura e, ancor più, la verità dell'esistenza. Dalle illustrazioni botaniche realizzate a china su carta di riciclo nei primi anni del dopoguerra, fino ai fiori osservati e colti, con una fotocamera medio formato, in diapositive che diventano studi per opere a venire, fino ai film, dove costantemente l'elemento vegetale si fa traccia di vita, di passato che si fa momento nel presente, di stagioni che passano e trasformano i corpi.

È osservando le foglie tremule attraversate dai raggi di luce, la forma spesso circolare dei fiori, le gocce d'acqua che si posano sui fili d'erba che Marinella Pirelli coglie il momento dell'esserci. Noi e il mondo, assieme. È uno sguardo della lunga durata, lento, paziente, radicato nell'attesa e nell'apertura verso l'altro. È la forma dell'attenzione come la formulava Simone Weil, nella quale «l'anima si svuota completamente del proprio contenuto per accogliere in sé l'essere che sta guardando così com'è, in tutta la sua verità».

Lo sguardo è quello, anche, della prossimità: il primissimo piano o persino il dettaglio è l'inquadratura spesso scelta per le sue fotografie fatte con la tecnica della macro, nell'idea dei dispositivi di registrazione della realtà come capaci di rivelare l'invisibile ad occhio umano. Le nervature dei petali e delle foglie, la rifrazione della luce. E le forme primarie che si manifestano, il cerchio prima di tutto.

In questa piccola stanza di epifanie vegetali la luce dei proiettori analogici – fotografici e filmici – ci immerge in questo cammino tra le piante che Marinella Pirelli ha compiuto in tutta la sua vita e che qui si rivolge all'arco temporale che dal primo dopoguerra – del biennio 1948-1949 sono le illustrazioni botaniche degli erbari – arriva fino al passaggio tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta.

Immergersi nel suo sguardo significa entrare in una relazione stretta e partecipata con il mondo vegetale che l'artista e filmmaker ha saputo tessere ben prima che la diffusione di un pensiero ecologista travolgesse le pratiche artistiche e di farlo in una prospettiva di "ecologia dei media", dove il disegno e i dispositivi mediali convivono. Tra disegni, fotografie e film, Marinella Pirelli ci aiuta a vedere quello che normalmente passa inosservato ai nostri occhi, o al massimo si fa cornice di sfondo,

porzione di un paesaggio che è sempre in funzione dell'umana esistenza. E invece nei prati di campagna, nei giardini di città, nei parchi pubblici dei nostri quartieri esiste una comunità di viventi. È la nostra comunità.

Fino ai margini del bosco. E oltre.

(en)

> A dewdrop on a flower: that is how the things I have created were born. (Marinella Pirelli)

Marinella Pirelli devoted her entire life to the plant world. She sought the essence of painting and especially the meaning of existence in living beings that thrive on light and water. The natural world is the common thread running through her art: from botanical sketches done in ink on recycled paper in the early post-war years, to the flowers she observed and portrayed, perhaps with a Rolleiflex, studying them for future works, to films in which the plant element is always a sign of life, of the past returning to the present, of seasons passing and transforming bodies.

Marinella Pirelli grasps the here and now by observing the trembling leaves pierced by sunlight, the circular shape of flowers, and the drops of water resting on grass. Us and the world, together. Her gaze is lingering, slow, patient, rooted in expectation and openness towards others. It is the kind of attention Simone Weil spoke of: «the soul empties itself of all its own contents in order to receive into itself the being it is looking at, just as he is, in all his truth.»

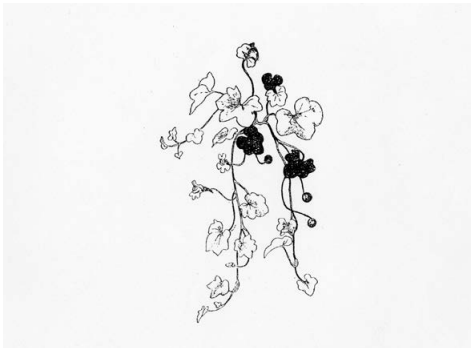
Her gaze also conveys proximity: her macro photographs portray close-ups and details. According to Marinelli, devices that capture reality are capable of revealing what is invisible to the human eye, such as the veins of petals and leaves, the refraction of light, as well as the primary shapes, first and foremost the circle.

In this small room filled with plant epiphanies, the light of analog (photographic and filmic) projectors allows us to dive into this journey among plants that Marinella Pirelli undertook throughout her life, focusing on the period from the early post-war years – the botanical illustrations in the herbaria date from 1948-1949 – up to the transition between the 1960s and 1970s.

Plunging into her gaze means entering into a close and sincere relationship with the plant world the artist and filmmaker was able to create well before ecological thinking pervaded artistic practices. Indeed, she did so from a perspective of "media ecology," intertwining drawings and camera shots. Using drawings, photographs, and films, Marinella Pirelli helps us see what usually goes unnoticed, or what at most becomes a background frame, a fragment of landscape that exists solely

for human existence. Yet in the country meadows, city gardens, and public parks in our neighborhoods, there is a community of living beings. Our community.

All the way to the edge of the forest. And beyond.



erbari
herbaria

Diapositive da disegni originali a china / Slides derived from original ink drawings, 1948-1949Proiezione con 4 carousel Kodak Ektapro / Projection with 4 Kodak Ektapro carousels

fiori, foglie, erba
flowers, leaves, grass

Diapositive inedite, 1966-1973
Proiezione con carousel Kodak Ectapro / Projection with Kodak Ectapro carousel

sole, sole, sole
sun, sun, sun

1966-1973
Proiezione in loop 16mm / 16mm projection, in a continuous loop

vies
to

home movies
novecento

home
nove

a cura di / curated by
Michele Manzolini, Paolo Simoni

(it) I film di famiglia del Novecento sono documenti intrisi di Storia, contengono informazioni e soprattutto “spie, indizi e tracce”, a partire dalla materia di cui sono fatti, la pellicola, che viene indagata nel momento in cui un film amatoriale entra in archivio. Il supporto e il formato ci connettono con gli aspetti culturali, tecnologici e sociali. Indagini successive rivelano e aprono una finestra sul mondo da cui le immagini provengono. E l’interrogazione a cui li sottoponiamo da una parte si avvale di memorie orali fragili ed emozionali, che le immagini stesse stimolano e veicolano, e dall’altra serve ad approfondire, verificare, formulare ipotesi. La lezione della microstoria ci insegna a prendere in mano questi oggetti desueti e a costruirci attorno un discorso e un racconto che parta dal nostro punto di vista, dalla nostra posizione nel mondo e dalle domande contemporanee che facciamo al passato. Affinché non ci rimanga solo il passato.

Questa sezione mira ad attivare una narrazione storica attraverso il patrimonio del cinema privato conservato dall’Archivio Nazionale del Film di Famiglia, obiettivo che la Fondazione Home Movies persegue fin dalle origini rinnovando di volta in volta le modalità e attraverso un approccio multidisciplinare.

Un film matrimonio del 1933, girato a Roma nel contesto dell’alta società del tempo, apre un varco sulle sfaccettature e le ambiguità dell’Italia fascista, riservando sorprese e forse colpi di scena: qual è l’interesse di Mussolini rispetto a questo matrimonio? Nella pellicola 35mm e nei documenti d’archivio troveremo forse qualche risposta.

Scopriremo i film 9,5mm di una famiglia ligure, i Lavello, girati 100 anni fa, tra la primavera e l’estate del 1925. La maggior parte delle riprese delle 27 pellicole di questo fondo archivistico sono attribuibili alla sedicenne Nena Lavello, figlia di Arturo, tra i primi in Italia a comprare una cinepresa a manovella Pathé Baby. Cercheremo nelle immagini le tracce di queste vite che hanno attraversato il Novecento, in qualche modo dandone una rappresentazione, e, ancora una volta, di restituire il valore, storico, culturale ed estetico del cinema amatoriale.

(en) Twentieth-century home movies are documents steeped in History: they contain information and, above all, “clues, hints, and traces,” starting from the very material they are made of – the film stock itself – which is examined at the moment an amateur film enters the archive. The medium and the format connect us to cultural, technological, and social aspects. Subsequent investigations reveal and open a window onto the world from which the images originate. The questioning to which we subject them draws, on the one hand, on fragile and emotional oral memories – stimulated and conveyed by the images themselves – and, on the other, serves to deepen, verify, and formulate hypotheses. The lesson of microhistory teaches us to take these obsolete objects in hand and to construct around them a discourse and a narrative starting from our own point of view, from our position in the world, and from the contemporary questions we address to the past – so that we are not left with the past alone.

This section aims to activate a historical narrative through the heritage of private cinema preserved by the National Home Movie Archive, a goal that the Home Movies Foundation has pursued since its beginnings, constantly renewing its methods and through a multidisciplinary approach.

A wedding film from 1933, shot in Rome within the high society of the time, opens a breach into the complexities and ambiguities of Fascist Italy, holding surprises and perhaps twists: what interest did Mussolini have in this marriage? In the 35mm film and in archival documents we may perhaps find some answers.

We will also discover the 9.5mm films of a Ligurian family, the Lavellos, shot one hundred years ago, between the spring and summer of 1925. Most of the footage across the 27 reels in this archival collection can be attributed to sixteen-year-old Nena Lavello, daughter of Arturo, among the first in Italy to purchase a hand-cranked Pathé Baby camera. In the images, we will search for traces of these lives that traversed the twentieth century, representing it in some way, and, once again, seek to restore the historical, cultural, and aesthetic value of amateur cinema.

anno / year	durata / run time	formato / format	preservazione digitale / digital preservation
1933	8'	35mm	Fondazione Home Movies – Progetto Archivi Vivi 2025

nozze e spionaggio fascista: il matrimonio di guido artom e cristina forges davanzati

a cura di / curated by Paolo Simoni
titolo film / film title: *Il ricevimento delle nozze di Guido Artom e Cristina Forges*

(it)
Perché una spia della polizia politica fascista deve infiltrarsi a un ricevimento nuziale? Si tratta di spiare una coppia di sovversivi e antifascisti o bisogna controllare lo sposo che oltre ad essere funzionario pubblico è ebreo e prende in consorte la figlia di uno dei più noti intellettuali del regime? Guido Artom e Cristina Forges Davanzati si sposano l'11 luglio del 1933: il film del loro matrimonio ci restituisce queste domande e alcune chiavi di lettura sul quadro politico e culturale dell'Italia dell'epoca. (Mirko Grasso)

(en)
Why would a fascist political police spy need to infiltrate a wedding reception? Was it to keep watch on a pair of subversive antifascists, or to monitor the groom – both a public official and a Jew – marrying the daughter of one of the regime's most prominent intellectuals? On July 11, 1933, Guido Artom and Cristina Forges Davanzati wed, and the film of their marriage brings back these questions, offering insights into the political and cultural climate of Italy at the time. (Mirko Grasso)

anno / year	durata / run time	produzione / production	sonorizzazione live / live score
2025	30'	Fondazione Home Movies	Stefano Pila

(it)

racconto d'estate.
nena lavello, cento anni fa.

il racconto della lunga estate del 1925 attraverso gli occhi e la cinepresa di una sedicenne
una selezione di film in 9,5mm provenienti dal fondo della Famiglia Lavello, a cura di Michele Manzolini
in coproduzione con AngelicA | Centro di Ricerca Musicale

A poco più di un anno dalla nascita del cinema in formato ridotto, nell'aprile del 1925 l'avvocato genovese Arturo Lavello acquista una cinepresa Pathé Baby, probabilmente in vista di un imminente viaggio in Sicilia e Napoli o forse come regalo per la figlia sedicenne Carmen detta Nena. Nena è figlia di Arturo Lavello e di Ester Bianchi, il cui padre aveva fatto fortuna in Argentina nel secolo precedente.
Da maggio a novembre la famiglia Lavello si sposta abitualmente nella grande casa di Lavagna, denominata Villa Rocca, di proprietà di una facoltosa prozia.

A Lavagna Nena frequenta un nutrito gruppo di amiche, con le quali organizza escursioni, giochi, pomeriggi al mare, partite di tennis e gite in barca a vela.
Sono così intraprendenti e sportive che in paese si guadagnano il soprannome di "robustine". Sono attribuibili a Nena la maggior parte delle riprese delle 27 pellicole in 9,5mm, tutte presumibilmente effettuate nel corso della primavera e estate del 1925 della famiglia Lavello: dalle prime sperimentazioni in controluce in interno di fine aprile, al viaggio con i genitori e una coppia di amici in Sicilia e Campania di maggio. Restano dei momenti: un pranzo al Mondello e la visita al teatro greco di Siracusa, una passeggiata a Pompei e uno sguardo mozzafiato su un cratere attivo del Vesuvio. E poi un'escursione bucolica con le "robustine" a Bertigaro e il frammento di un ballo durante la villeggiatura in Valle d'Aosta. Ma soprattutto la documentazione e i ricordi delle interminabili giornate di tuffi, giochi e amicizia sulla spiaggia di Lavagna.

Le pellicole sono state ritrovate fortuitamente nel 2006 nella cantina di Villa Rocca a Lavagna dal nipote di Nena, Enrico Vassallo. In famiglia non era rimasta memoria tramandata della loro esistenza. Sono state conferite alla Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia nel 2007.

(en)

a summer tale.
nena lavello, a hundred years ago.

the tale of the long summer of 1925, seen through the eyes and lenses of a sixteen-year-old girl
films in 9.5mm format selected from the Lavello family's collection, edited by Michele Manzolini
in coproduction with AngelicA | Centro di Ricerca Musicale

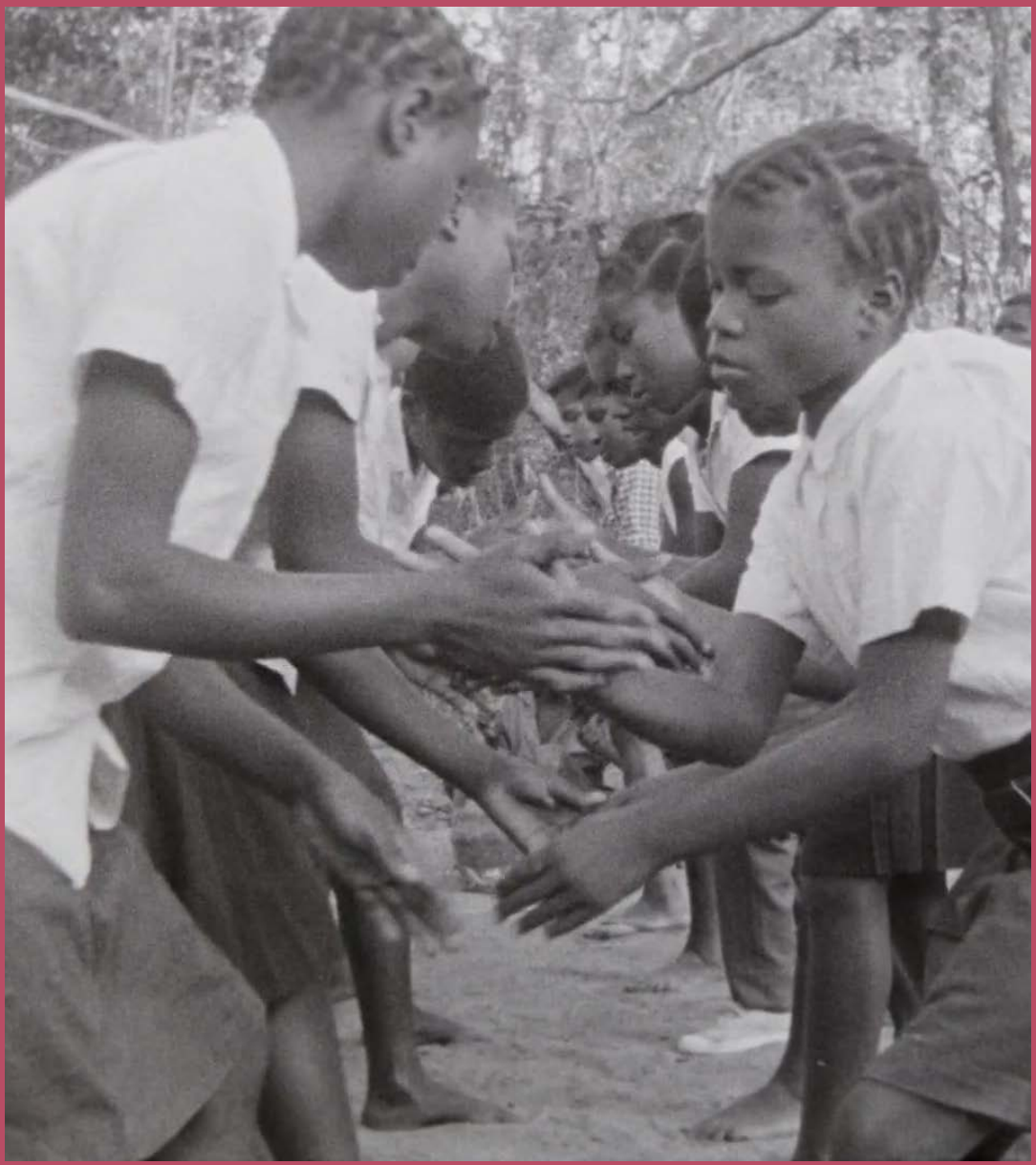
A little over a year after the creation of small-gauge film format, in April 1925, Genoese lawyer Arturo Lavello got a Pathé Baby camera, probably for an upcoming trip Sicily and Naples or perhaps as a gift to his sixteen-year-old daughter, Carmen, also called Nena. Nena was the daughter of Arturo Lavello and Ester Bianchi, whose father had made his fortune in Argentina during the previous century. Between May and November, the Lavello family often spent time at a big house in Lavagna, called Villa Rocca, owned by a wealthy great-aunt.

In Lavagna, Nena's hang out with a big group of friends, with whom she organized hikes, games, afternoons at the beach, tennis matches and sailboat trips. This group of girls was so adventurous and sporty that they earned themselves the nickname "robustine (hardy girls)." Most of the footage captured in these27 9.5mm films can be attributed to Nena, and were presumably shot during the spring and summer of 1925: from the first indoor experiments with backlight at the end of April, to the vacation with her parents and a couple of friends in Sicily and Campania at the end of May. We are left with a few scenes of their daily life: a lunch at Mondello and the visit to the Greek theatre in Siracusa, a walk in Pompeii and a breathtaking view of an active crater of Vesuvius as well as a countryside trip to Bertigaro with the "robustine" and a fragment of a dance during the vacation in Aosta Valley. But above all, we are left with the recording and memories of endless days of diving, games and friendship on the beaches of Lavagna.

The films were found by chance in 2006, in the basement of Villa Rocca, by Nena's grandson, Enrico Vassallo. No memory of their existence had been handed down in the family. They were donatedto Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia in 2007.

I titoli originali dei film in 9,5mm del fondo Famiglia Lavello / The original titles of the 9.5mm films from the Famiglia Lavello collection

Lia e Nena (in casa) il 26/4/1925
Elena (in casa) il 3-5-1925
Nena (in casa) il 3-5-1925
Mondello (Sicilia) il 8-5-25
Teatro Greco (Siracusa) il 15-5-1925
Pompei (La basilica) 22-5-1925
Vesuvio (filmata dal cratere) 29-5-25
Lavagna – La spiaggia – Moscacieca – Le Grazie
Lavagna – La spiaggia – un veliero Le cabine
Lavagna – Tiro alla corda
Lavagna – Il bagno – Palla alla rete
Lavagna – Tennis Nena
Lavagna in barca i tuffi
Courmayeur (sotto il portico) (....Genovesi)
Courmayeur davanti all'Hotel
Bertigaro Gli assetati bevono al ruscello
Bertigaro il rustico Lia e Giulia La Partenza
Senza titolo
Senza titolo
Senza titolo



a cura di / curated by Ilaria Ferretti
in collaborazione con / in collaboration with Biblioteca Amilcar Cabral

ivio
n c'è

l'archivio
che non c'è

l'arch
che no

(it)
L'Archivio che non c'è è la sezione del festival curata in collaborazione con la Biblioteca Amilcar Cabral di Bologna e nata con il desiderio di mettere in luce gli archivi che vivono uno stato di difficoltà: per cancellazione, difficile conservazione, mirata distruzione, oppure per fondazione nata da forme di attivismo, necessità di raccogliere testimonianze, e altre declinazioni che ora non sappiamo né vogliamo circoscrivere, lasciando le prospettive aperte. Archivi mancanti, archivi dispersi, archivi da recuperare, soprattutto in una prospettiva postcoloniale e decoloniale.

immagini e (contro)immaginari del passato coloniale portoghese in mozambico

in collaborazione con il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, Biblioteca Panizzi, Zapruder

La sezione *L'Archivio che non c'è* è dedicata quest'anno ai 50 anni della liberazione del Mozambico dal colonialismo portoghese. Attraverso un duplice appuntamento si intende interrogare il complesso intreccio che lega la codificazione storica del passato coloniale, la sua fine e le attribuzioni di significati instabili e provvisori della memoria relativa all'esperienza coloniale che lega indissolubilmente il Mozambico al Portogallo. La storia del Mozambico, ex-colonia portoghese, indipendente dal 25 giugno del 1975, si intreccia infatti problematicamente con quella del Portogallo coloniale, liberato dalla dittatura salazarista il 25 aprile del 1974. È trascorso mezzo secolo da queste due date fondamentali e interconnesse e, sebbene studi scientifici e dibattiti pubblici si facciano oggi carico delle testimonianze che progressivamente emergono nel passaggio temporale, un archivio "(post)coloniale" in grado di dar conto di prospettive storiche, traiettorie geografiche, simboliche e memorie private, risulta ancora uno spazio in costruzione, amorfo, attraversato da tensioni e contraddizioni. Il problema non è solo contenutistico, ma riguarda la possibilità di restituire al passato un volto capace di riflettere la complessità di un fenomeno dalla portata traumatica quale è quella del colonialismo portoghese in Africa e della sua fine, alla luce degli epiloghi derivanti dai percorsi di lotta e di liberazione, tanto in senso anti-dittatoriale (per il Portogallo), quanto anti-coloniale (per il Mozambico). In ragione di questa inter-dipendenza che lega il Mozambico al Portogallo, il tentativo di riflessione critica sulla memoria collettiva "in lingua portoghese" tiene conto del passato coloniale come problematico denominatore comune che segna le identità presenti. Utilizzando le immagini come mezzo di accesso privilegiato e complesso ad un passato comune, la sezione del Festival *L'Archivio che non c'è* presenta tracce visive distinte, esteticamente diverse, e relative al contesto mozambicano coloniale e postcoloniale. Si tratta di immagini provenienti da background differenti: da un lato archivi familiari che mostrano frammenti della vita quotidiana nel tempo coloniale, testimoniando una realtà intima inserita in una cornice storica violenta; dall'altro la

documentazione ufficiale, seppur con spirito militante, che testimonia la rete di aiuti umanitari e supporto istituzionale che da una piccola città di provincia italiana erano destinati a supportare il fronte rivoluzionario mozambicano.

Quello che si propone non è soltanto l'interazione composita di immagini differenti legate da un tempo e un contesto "coloniali", ma la faticosa costruzione di un'interrogazione del passato attraverso le immagini come strumento chiave imprescindibile per il presente. La proiezione delle immagini e il dibattito intendono mostrare come la memoria culturale, principale regista e, al contempo, prodotto di un'esperienza coloniale storicamente conclusa, resta ancora oggi uno spazio di conflitto politico e un'eredità di significati proiettati nell'oggi. Eredità di un immaginario privato e pubblico che lega il Portogallo e il Mozambico, il colonialismo e le sue resistenze, e che ci interroga. Un passato alle spalle ma che resta ancora, e permanentemente, davanti agli occhi.

A palhota e o carro. La Famiglia Saldanha ritratta in un contesto africano dove è visibile l'arrivo del "progresso" / The Saldanha family portrayed in an African setting where the arrival of 'progress' is visible. Fondo Fotografico privato Famiglia Saldanha / Private Photographic Collection of the Saldanha Family. Immagini concesse da / Images courtesy of Rebecca Saldanha

(en)
The missing archive is the section of the festival curated in collaboration with the Amilcar Cabral Library in Bologna, conceived to draw attention to archives that are experiencing difficult times. Such difficulties include elimination, poor preservation, targeted destruction, or the fact that they were founded by activists to collect testimonies; and other factors that are unknown or that we are unwilling to define, leaving open possibilities. These are missing archives, scattered archives, archives to be recovered, mainly from a postcolonial and decolonial perspective.

images and (counter-)imagery of portugal's colonial past in mozambique

in collaboration with the Department of Modern Languages, Literature, and Cultures of the University of Bologna, Panizzi Library, Zapruder

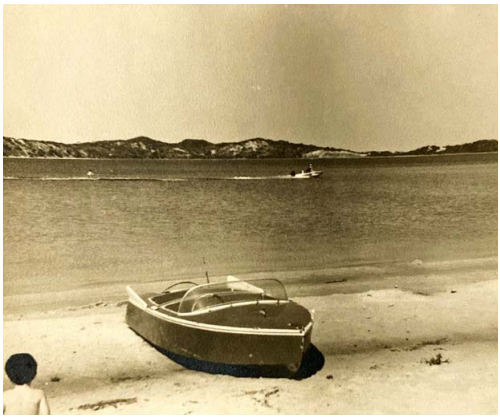
This year, the section *The missing archive* is dedicated to the 50th anniversary of the liberation of Mozambique from Portuguese colonialism. Two events will explore the intricate interplay between the historical past of colonialism, its end, and the precarious and provisional meanings attributed to the memory of the colonial experience, which inextricably connects Mozambique to Portugal. The history of Mozambique, a former Portuguese colony which gained independence on 25 June 1975, is problematically linked to the independence of colonial Portugal, freed from Salazar's dictatorship on 25 April 1974. Half a century has passed since these two pivotal and interconnected events, and scientific studies and public debates are now acknowledging the testimonies that are gradually emerging over time. Nonetheless, a '(post)colonial' archive capable of accounting for historical perspectives, geographical and symbolic trajectories, and private memories is still a work in progress, amorphous and fraught with tensions and contradictions. The problem does not regard only the content. It concerns also the possibility of restoring an image of the past capable of reflecting the complexity of a traumatic phenomenon such as Portuguese colonialism in Africa and its end, given the outcomes of the struggles and liberation paths, both in an anti-dictatorial sense (for Portugal) and an anti-colonial sense (for Mozambique). Given this interdependence between Mozambique and Portugal, the attempt to critically reflect on the collective memory "in the Portuguese language" takes into account the colonial past as a problematic common point that shapes present identities. Using images as a privileged and complex means of accessing a shared past, the section of the Festival entitled 'The Missing Archive' presents visually separate, aesthetically diverse traces related to the (post)colonial Mozambican framework. These images come from different backgrounds: on one side, family archives showing fragments of daily life during the colonial time, witnessing an intimate reality set in a violent historical context; on the other, official documentation, though with a militant spirit, witnessing the network of humanitarian aid and institutional support that was sent from a small Italian town to support the Mozambican Revolution. The exhibition shows not only the composite interaction of different images linked by a "colonial" time and context, but also the strenuous and key process of investigating the past through images to interpret the present. The screening of images and the debate aim to show how cultural memory, both main director and product of a historically concluded colonial experience, still is a space of political conflict and a legacy of meanings projected into the present. A legacy of private and public imagery that links Portugal and Mozambique, colonialism and its resistance, and which challenges us. A past which is behind us but still remains right before our eyes.

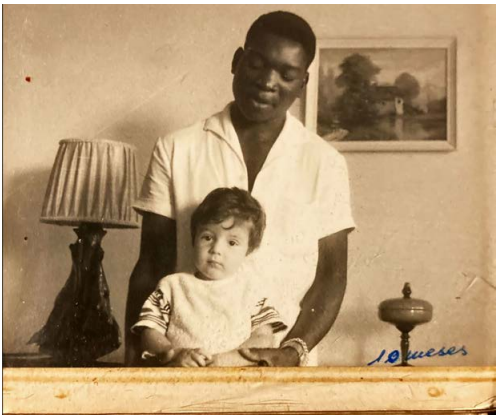
(it) Il primo appuntamento ci porterà all'interno del racconto privato della famiglia Saldanha grazie alle riflessioni di Rebecca Saldanha, ricercatrice che ha messo al centro dei suoi studi la trasmissione intergenerazionale della memoria nei territori di lingua portoghese. Il fondo Luís Saldanha prende il nome dall'autore amatoriale dei filmati come anche dal principale soggetto ritratto, un bambino, unico figlio di una tipica famiglia portoghese residente nella capitale della colonia africana fino al 1976. Integrano il fondo anche alcuni oggetti, tra cui: due album di fotografie che ritraggono paesaggi, scene quotidiane e safari; una cinepresa; il dipinto di una donna africana realizzato dallo stesso Luís Saldanha; l'unghia di un leone; il dente di un ippopotamo; il peluche di una scimmia, compagno di infanzia di nome Chico. Questi oggetti eterogenei, sopravvissuti alla fine del tempo coloniale, al *retorno*, vissuto come doloroso esilio dalla casa coloniale e da una condizione di privilegio, sono "memorabilia" di un'Africa idealizzata. L'immagine del Mozambico che ne deriva è quella di una realtà edulcorata dalla violenza, un paradiso miniaturizzato come in cartolina per un futuro turismo dei ricordi. Oltre ad una necessaria contestualizzazione, la visione di questo materiale frammentato, richiede una certa attenzione critica in grado di cogliere, nelle testimonianze intime e familiari, un problematico (benché talvolta inconsapevole), occultamento della violenza, in linea con la propaganda ufficiale dell'*Estado Novo*, mostrando un dialogo possibile tra la dimensione privata e quella pubblica.

con
Rebecca Saldanha Pereira (Università di Bologna), Roberto Vecchi (Università di Bologna), Elisa Alberani (Università Statale di Milano), Vincenzo Russo (Università Statale di Milano)

(en) The first event will take us inside the Saldanha family story thanks to the considerations of Rebecca Saldanha, a researcher who has focused her studies on the transmission of memory between different generations in Portuguese-speaking territories. The Luís Saldanha collection takes its name from the amateur filmmaker as well as the main subject portrayed, i.e., a child, the only son of a typical Portuguese family living in the capital of the African colony until 1976. The collection also features a number of objects, including two photo albums depicting landscapes, everyday scenes, and safaris; a movie camera; a painting of an African woman by Luís Saldanha himself; a lion's claw; a hippopotamus tooth; and a stuffed monkey, a childhood companion named Chico. These diverse objects, which survived the end of the colonial era, the *retorno*, experienced as a painful exile from the colonial home and a privileged lifestyle, are 'memorabilia' of an idealised Africa. The image of Mozambique presented is sugarcoated, conceiving violence, and resembles the miniature paradise depicted in postcards for future tourist memories. In addition to necessary contextualisation, viewing this fragmented material requires a certain critical attention capable of discerning, in the intimate and familiar testimonies, a problematic (though sometimes unconscious) concealment of violence, in line with the official propaganda of the *Estado Novo*, showing a possible dialogue between the private and public dimensions.

with
Rebecca Saldanha Pereira (University of Bologna), Roberto Vecchi (University of Bologna), Elisa Alberani (University of Milan La Statale)





(it) Come contrappunto alla narrazione e alle immagini private saranno presentati alcuni dei documenti (filmici, fotografici e grafici) facenti parte dell'Archivio Franco Cigarini e dell'Archivio Giuseppe Soncini e Bruna Ganapini, entrambi custoditi dalla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Dall'inizio degli anni '70, partendo dalla volontà di fornire supporto e formazione sanitaria al fronte di liberazione mozambicano (*Frente de Libertação de Moçambique* – FRELIMO), proprio grazie alla volontà di Giuseppe Soncini allora direttore dell'Arcispedale Santa Maria Nuova di Reggio Emilia, si consolidarono una serie di legami istituzionali tra la città emiliana e il FRELIMO, fino ad arrivare alla progettazione del primo viaggio ufficiale di una delegazione istituzionale nelle terre del Mozambico libero. Presente all'interno della delegazione (tra politici e giornalisti), in quell'agosto del 1972, anche Franco Cigarini, ex-partigiano italiano, operatore delle UNITELEFILM e fotografo e cineoperatore ufficiale del Comune di Reggio Emilia. Franco Cigarini documenta le varie tappe del viaggio con la sua Bolex 16mm, con scatti fotografici e registrando suoni, interviste e canti su nastro magnetico. Ne scaturirà un documentario "10 giorni con i guerriglieri del Mozambico libero", testimonianza preziosa del ruolo delle immagini nel complesso processo storico, culturale e politico che si definisce come "liberazione". Il documentario è tuttavia solo una parte della ricca documentazione presente all'interno dei fondi archivistici che parte dagli anni '70 e arriva fino agli '80 quando il Mozambico è una nazione indipendente.

con
Giulio Fugazzotto (Rivista Zapruder), Carlo Podaliri (archivista indipendente), Mario Carmelo Lanzafame (archivista indipendente)

(en) As a counterpoint to the narration and private images, documents (films, photographs, and graphics) from the Franco Cigarini Archive and the Giuseppe Soncini and Bruna Ganapini Archive, both held by the Panizzi Library in Reggio Emilia, will be shown. Starting in the 1970s, several institutional ties between Reggio Emilia and the Mozambican liberation front (Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO) were established, thanks to Giuseppe Soncini, then director of Arcispedale Santa Maria Nuova hospital. Such connection was motivated by a desire to provide support and health training to the FRELIMO and would eventually lead to the planning of the first official trip by a political delegation to the lands of free Mozambique.
In August 1972, the delegation, which included politicians and journalists, was joined by Franco Cigarini, a former Italian partisan, UNITELEFILM operator, and official photographer and cameraman for the Municipality of Reggio Emilia. Franco Cigarini documented the different stages of the trip with his 16mm Bolex camera, taking photographs and recording sounds, interviews, and songs on magnetic tape. The result was a documentary entitled *10 Days with the Guerrillas of Free Mozambique*, a priceless testimony to the role of images in the complex historical, cultural, and political process known as "liberation." However, the documentary is only part of the rich record to be found in the archival collections, which span from the 1970s to the 1980s, when Mozambique became an independent nation.

with
Giulio Fugazzotto (Zapruder Magazine), Carlo Podaliri (independent archivist), Mario Carmelo Lanzafame (independent archivist)

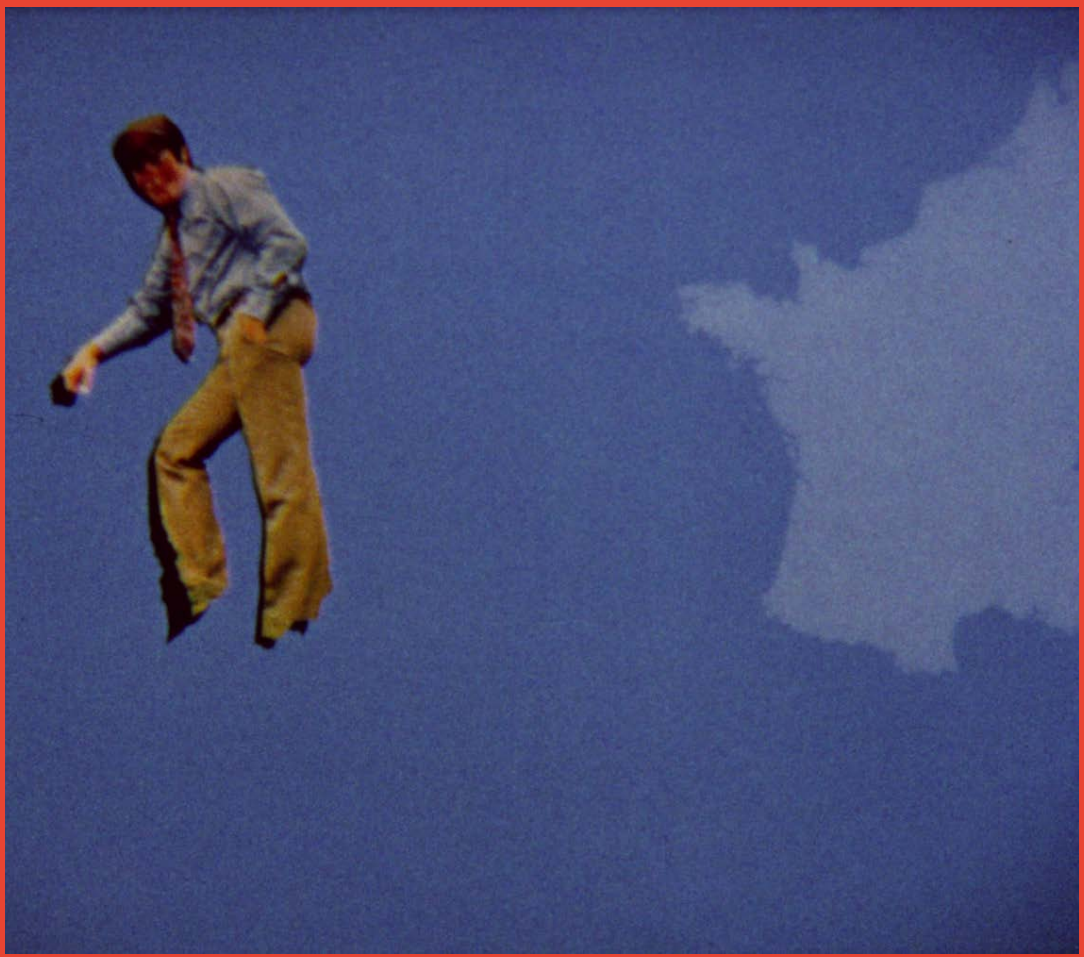
Luís Filipe Saldanha, alla fine degli anni '60, guarda l'orizzonte da una spiaggia mozambicana / Luís Felipe Saldanha, in the late 1960s, gazes at the horizon from a Mozambican beach.

O pai o criado. Luís Filipe Saldanha, nel febbraio del 1967, con uno dei baby-sitter / Luís Felipe Saldanha, in February 1967, with one of the babysitters

Fondo Fotografico privato Famiglia Saldanha / Private Photographic Collection of the Saldanha Family. Immagini concesse da / Images courtesy of Rebecca Saldanha

art and experimental film

a cura di / curated by
Jennifer Malvezzi, Mirco Santi, Paolo Simoni



andrea granchi

(it)
Art & Experimental Film è la sezione dedicata al recupero e re-enactment della produzione del cinema italiano indipendente degli anni ’60 e ’70.

il sogno di un futuro. omaggio al cinema d’artista di andrea granchi (1947-2024)

> Performativo, citazionista, giocoso, animato, collagista, semi-narrativo, iper-testuale, carnascialesco, concettuale, pop, ironico, sgangherato, sono tantissimi gli aggettivi che potremmo attribuire al cinema di Andrea Granchi e che, comunque, non sarebbero sufficienti a descriverlo nella sua complessità. (Bruno Di Marino)

Andrea Granchi ha prodotto film originalissimi, ironici e irriverenti, realizzati quasi sempre in Super8, stupefacenti per l’epoca e per l’approccio teorico e pratico che travalica il tempo. Oggi li raccomandiamo come fonte di ispirazione e resistenza analogica.

Quest’anno la sezione dedicata al recupero e al re-enactment della produzione del cinema italiano indipendente degli anni ’60 e ’70 Art & Experimental Film propone una rassegna a lui dedicata per la quale siamo partiti dalle parole di Granchi nell’introduzione dello splendido volume che ci ha lasciato come preziosa guida del suo percorso artistico (L’immagine in movimento. Film e opere, 1966-2019), nella quale l’artista si augurava che la ricerca, i lavori e i documenti, ovvero il suo archivio “possa un giorno divenire un punto di riferimento per le giovani generazioni che animeranno con spirito e modi rinnovati, ma attenti alla memoria, la temperie culturale del nostro futuro.”

Partiremo da queste parole, dalla visione di tre pellicole restaurate (*Cosa succede in periferia?*, 1971; *Il giovane rottame*, 1972 e *Morte del movimento*, 1974) e dai brillanti e divertenti racconti raccolti in un’intervista video del 2022 per un breve ma intenso viaggio con Andrea Granchi: il sogno di un futuro attraverso l’archivio.

(en)
Art & Experimental Film is the section designated to the restoration and re-enactment of independent Italian cinema from the 1960s and 1970s.

the dream of a future. an homage to andrea granchi's art films (1947-2024)

> Performative, quotational, playful, animated, *collage-istic*, semi-narrative, hyper-textual, carnivalesque, conceptual, pop, ironic, unhinged: there are countless adjectives we could use to describe Andrea Granchi's cinema, yet none of them would enough to describe it in all its complexity. (Bruno Di Marino)

Andrea Granchi produced highly original, ironic and irreverent films almost always shot in Super8. These films were astonishing for the period due to their theoretical and practical approach, which transcends time. This year, the section dedicated to the recovery and re-enactment of independent Italian cinema from the 1960s and 1970s, Art & Experimental Film, is presenting a retrospective dedicated to Granchi, inspired by his own words in the introduction to the impressive volume he left us as a precious guide to his artistic career (L'immagine in movimento. Film e opere, 1966-2019), in which the artist expresses the hope that his research, works, and documents, i.e., his archive, "might one day become a reference point for the younger generations who will animate the cultural climate of our future with renewed spirit and methods, while remaining attentive to memory."

Starting from these words, through the viewing of three restored films (Cosa succede in periferia?, 1971; Il giovane rottame, 1972, and Morte del movimento, 1974) and the brilliant and entertaining stories collected in a video interview in 2022, we will embark on a brief but intense journey with Andrea Granchi: the dream of a future through the archive.

andrea granchi

il giovane rottame
the young wreck

italia / italy, 1972, Super8, 26'45"

(it) *Il giovane rottame* è basato su un omonimo racconto di Andrea Granchi scritto in forma di biografia parodiata.

«Il film ripercorre e utilizza, sul filo di una marcata e talvolta amara ironia, quella raccolta eterogenea di materiali, documenti, immagini, oggetti che rappresentano l'accumulo di una vita a partire dall'infanzia. La chiave del lavoro è nel rovesciamento del rapporto naturale giovinezza-vecchiaia, nella parossistica e comico-patetica esorcizzazione del 'tempo che passa' e nel paradosso di una 'carriera' a rovescio in cui progressivamente, nel nome degli ideali convenzionali e ingannevoli di successo e di salute, il protagonista perder pezzi di sé, declina e si trasforma fino all'epilogo retorico della fine.» (A. G.)

(en) *The Young Wreck* is based on the homonymous story by Andrea Granchi, written in the form of a parodic biography.

«The film retraces and uses the heterogeneous collection of materials, documents, images, and objects that represent the hoard of a lifetime starting from childhood, with a marked and sometimes bitter irony. The key to the work lies in the overturning of the natural relationship between youth and old age, in the paroxysmal and comically pathetic exorcism of 'the passing of time' and in the paradox of a reverse 'career' in which, in the name of conventional and deceptive ideals of success and health, the protagonist progressively loses pieces of himself, declines, and transforms until the rhetorical epilogue of the end.» (A. G.)

andrea granchi

cosa succede in periferia?
what happens in the suburbs?

italia / italy, 1971, Super8, 15'55"

(it) Utilizzando disegni, fotografie, sagome di presepe, ritagli da riviste e fotoromanzi, in questo film Granchi costruisce un "teatrino di mutazioni e sorprese" dal tono surrealista e ironico. Il film include anche l'animazione di opere precedenti dell'artista, come i *Paesaggi per avventure* (1970-71) e i *Falsi quadri d'autore* (1969-70), dipinti "da museo" rielaborati con intrusioni ironiche e dissacratorie. Le immagini – imprevedibili e giocate su un registro ludico-catastrofico – sono accompagnate da una colonna sonora improvvisata in tempo reale da Granchi e Renato Ranaldi: un collage sonoro di brani classici, testi declamati, esplosioni percussive e strumenti eterodossi.

(en) Through drawings, photographs, nativity scene figures, magazine and photo novels cut outs, Granchi builds a surrealist and ironic "theater of mutations and surprises" in this film. The film also includes animations from

the artist's previous works, such as *Landscapes for Adventures* (*Paesaggi per avventure*, 1970-71) and *Fake Masterpiece Paintings* (*Falsi quadri d'autore*, 1969-70), "museum" paintings reworked with ironic and irreverent contaminations. The images – unpredictable and played out in a playful and catastrophic register – are accompanied by a soundtrack improvised in real time by Granchi and Renato Ranaldi: a sound collage of classical pieces, recited texts, explosive percussions and unorthodox instruments.

andrea granchi

morte del movimento
death of the movement

italia / italy, 1974, 16mm, 6'

(it) Il film è girato nello studio dell'artista in Piazza Santo Spirito e vede agire in scena l'autore stesso, assieme a Massimo Becattini, Renato Ranaldi e Nicola Paoli, nel segno di una vivace collaborazione di alcuni tra gli artisti più attivi nel contesto della cosiddetta Scuola di Firenze.

I personaggi, trattati in parziali e subitanee apparizioni, assieme a spostamenti di oggetti o viraggi di colore in una struttura di immagine pressoché immobile, sono utilizzati come chiave dinamica del film. Il lavoro fa parte del ciclo *L'Immobile Movimento*, composto da film e opere legate alla tesi che anche un'immagine immobile possa contenere il movimento.

In particolare, *Morte del Movimento* propone un esercizio di attenzione percettiva, trasformando la proiezione in una sorta di performance collettiva: prima della visione, il pubblico era invitato dall'artista a improvvisare dal vivo una colonna sonora, sulla base della imprevedibile stasi o dinamica delle immagini. Nell'edizione del 2025 sarà ugualmente richiesto al pubblico di Archivio Aperto di partecipare alla creazione di una colonna sonora improvvisata.

(en) Shot in the artist's studio in Piazza Santo Spirito, the film features the author, together with Massimo Becattini, Renato Ranaldi and Nicola Paoli, in a lively collaboration between some of the most active artists in the context of the so-called Florence School (Scuola di Firenze).

The characters, treated in partial and sudden appearances, are used as the dynamic key to the film, alongside the movement of objects and color shifts, in an otherwise almost static image structure. The work is part of the cycle *L'Immobile Movimento* (*The Immobile Movement*), consisting of films and works linked to the theory that even a still image can contain movement.

In particular, *Morte del Movimento* proposes a perceptual attention exercise, in which the projection transforms into a sort of collective performance: before viewing, the artist invited the audience to improvise a live soundtrack based on the unpredictable stasis or dynamics of the images. In the 2025 edition, the Archivio Aperto audience will also be asked to participate in the creation of an improvised soundtrack.

nota su restauro e nuove edizioni 16mm

Il restauro e la preservazione digitale delle pellicole sono stati svolti nel quadro del Piano straordinario per la digitalizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo MIC DGCA, in collaborazione con Kinè, 2018-2020, l'edizione in 16mm è stata realizzata nel 2025. Dalla digitalizzazione delle pellicole invertibili originali di *Il giovane rottame* e *Cosa succede in periferia?* e di una copia positiva di *Morte del movimento*, eseguite in pre-wet (per limitare la presenza dei graffi da usura sul supporto), sono stati ricavati i negativi digitali da cui sono state prodotte le nuove copie 16mm, con colonna sonora ottica a densità variabile nel caso di *Il giovane rottame* e *Cosa succede in periferia?* Il sonoro de *Il giovane rottame* è stato parzialmente ricostruito in quanto nella parte che precede i titoli di testa il sonoro risultava distrutto. «Gli "ingredienti" di quel sonoro: il "grave" iniziale di una sonata barocca del bolognese Giuseppe Torelli sopra alla quale, io alla tromba e Renato Ranaldi al sax, improvvisammo in modo assai irriverente una sorta di "free" legato a quei momenti e a quello spirito». Con l'assenso dell'autore, la parte perduta è stata reintegrata con la musica di Giuseppe Torelli.

notes on restoration and new 16mm editions

The restoration and digital preservation of the films were carried out as part of the extraordinary plan for the digitization of film and audiovisual heritage MIC DGCA, in collaboration with Kinè, 2018-2020. The 16mm edition was produced in 2025. Digital negatives were obtained by the digitization of the original reversal films of *Il giovane rottame* and *Cosa succede in periferia?* and a positive copy of *Morte del movimento* carried out through pre-wet to limit the presence of scratches from wear on the medium. From these digital negatives the new 16mm copies were produced, with variable density optical soundtrack in the case of *Il giovane rottame* and *Cosa succede in periferia?*. The soundtrack of *Il giovane rottame* was partially reconstructed due to the part preceding the opening credits being destroyed. The 'ingredients' of that soundtrack: the opening 'grave' of a Baroque sonata by the Bologna composer Giuseppe Torelli, over which Renato Ranaldi on sax and I on trumpet improvised in a rather irreverent manner, a sort of 'free' piece linked to those moments and that spirit'. With the author's consent, the lost part was reintegrated with Giuseppe Torelli's music.

andrea granchi

frammenti di un'intervista ad andrea granchi
fragments of an interview with andrea granchi

italia / italy, 2022-2025, 20'

(it) Estratti di un'intervista ad Andrea Granchi tenuta nello studio dell'artista per il progetto HomeMovies100, a fine settembre 2022. I racconti di vita si mischiano con le riflessioni teoriche e con le preziose testimonianze sulla realizzazione dei film.

(en) Extracts from an interview with Andrea Granchi held in the artist's studio as part of the project HomeMovies 100 in September 2022. Life accounts merge with theoretical considerations and priceless insights into the films' production.

E. FIORENTINO – PAR L'IMAG
BOMPIANI / SEMPRE CARO MI FU QUEST

(it)

movimento

jennifer malvezzi

Andrea Granchi era un artista con due anime. Da una parte il Maestro, l'accademico intento a studiare e ad appropriarsi della tecnica del disegno degli antichi; dall'altra, il neoavanguardista, filmmaker sperimentale e un po' dissacrante, impegnato a tagliuzzare pellicole. Due anime che potevano sembrare opposte, inconciliabili, ma che invece riuscirono a fondersi, con intelligenza e ironia, in un'unica straordinaria personalità. Forse perché Andrea era figlio di Vittorio Granchi, noto pittore e restauratore fiorentino, e fin da piccolo visse in un ambiente in cui l'arte del Novecento conviveva, senza conflitti, con la presenza e la conservazione dell'antico. O forse perché, dopo essersi diplomato in pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1969 con una tesi sulla Pop Art in Italia, intraprese una lunga attività come docente, in qualità di Accademico Ordinario, e, contemporaneamente, fu uno dei protagonisti più attivi – anche in veste di curatore e teorico – della stagione più fertile del cinema d'artista italiano, quella degli anni Settanta. Il ruolo del disegno rimase però sempre centrale per Granchi, in particolare in quello che egli definiva il disegno del movimento, ovvero «l'immagine che da fissa ambisce a muoversi, a variarsi secondo sistemi ripetitivi o motivi ricorrenti» (A.G.). Espressione di un istinto atavico dell'uomo, questa ripetizione modulare – alla base della concezione stessa del filmico – affondava le radici in epoche antichissime. In base a ricerche e ipotesi da lui sviluppate negli anni, esempi di disegno del movimento si rintracciavano tanto nelle decorazioni dei vasi attici, dagli andamenti geometrici a moto perpetuo, quanto nelle sequenze dei movimenti animali: una vera e propria ossessione di dinamismo figurato, che dalle antiche tombe del 3.000 A.C. conduceva fino agli esperimenti scientifici pre-cinematografici di Marey.

(en)

movement

jennifer malvezzi

Andrea Granchi was an artist with two souls. On one side, the Maestro, the academic focused on studying and mastering the drawing techniques of the ancients; on the other, the neo avant-gardist, experimental and irreverent filmmaker, committed to snipping films. Two souls that might seem opposed and incompatible, but which instead managed to merge with intelligence and irony into a single extraordinary personality. Perhaps it's because of Andrea's heritage: he was the son of Vittorio Granchi, a well-known Florentine painter and restorer, and from an early age, he lived in an environment where 20th-century art coexisted without conflict with the presence and preservation of the ancient. Perhaps it's because after graduating from the Academy of Fine Arts in Florence in 1969 with a thesis on Pop Art in Italy, he embarked on a long career as a full professor while being also one of the most active protagonists – as well as a curator and theorist – of the most fertile period of Italian art cinema, the 1970s. However, drawing always played a fundamental role in Granchi, particularly in what he called the drawing of motion, or "the image that, from being fixed, aspires to move, to vary according to repetitive systems or recurring motifs" (A.G.). An expression of man's atavistic instinct, this modular repetition – the basis of the very concept of film – had its roots in ancient times. Based on research and hypotheses he developed over the years, examples of illustration of motion could be found both in the decorations on Attic vases, with their geometric patterns in perpetual motion, and in the sequences of animal movements: a true obsession with figurative dynamism, which led from the ancient tombs of 3,000 BC to Marey's pre-cinematic scientific experiments.

J. Malvezzi, "Movimento", 2016. In *Andrea Granchi. L'immagine in movimento. Film e opere 1966-2019*, pp. 20-22
(versione del testo rivista per / revised edition of the text for Archivio Aperto 2025)

storie sperimentali

a cura di / curated by Cecilia Ermini
in collaborazione con / in collaboration with Cinedoc – Paris Film Coop

kenneth anger

(it)

Storie Sperimentali è il programma dedicato ai filmmaker che hanno fatto la storia del cinema d'avanguardia: la XVIII edizione di Archivio Aperto omaggia il grande cineasta Kenneth Anger, pioniere del cinema sperimentale, con una retrospettiva di 12 film, proiettati in pellicola e in parte in digitale.

New York, 21 marzo 1966, equinozio di primavera. Per l'occasione, Kenneth Anger prepara un programma cartaceo per un ciclo di proiezioni di alcuni suoi film – come *Kustom Kar Kommandos*, *Fireworks*, *Eaux d'Artifice* e *Scorpio Rising* – dal titolo *Magick Lantern Cycle* nella sala cinematografica della Film-Makers' Cooperative di Jonas Mekas. L'opuscolo include scritti, fotogrammi dei suoi film e alcune note dove Anger suggerisce anche il momento migliore per ingerire le zollette di LSD. A impreziosire ancora di più il libretto una sorta di scheda, compilata dal regista, dove vengono indicati segno zodiacale, hobby, religione ma soprattutto i suoi eroi: Flash Gordon, il poeta Lautrémont, il sessuologo Alfred Kinsey, l'occultista Aleister Crowley e George Méliès. Ed è proprio dal pioniere del cinema che si può (e si deve) partire per provare a definire la straordinaria complessità di un cineasta come Anger. Méliès infatti è stato, al tempo stesso, prefigurazione del cinema d'avanguardia ma anche di quello hollywoodiano; punto d'incontro apparentemente impossibile ma che circoscrive perfettamente anche la tensione pulsante dell'universo cinematografico di Anger. Classicità e sperimentazione, ordinario e straordinario, cura formale e kitsch. *Rabbit's Moon* è il primo film di Anger girato in 35mm nel 1950 a Parigi ed è il suo personalissimo tributo a Méliès. Filmato in un teatro di posa, il cortometraggio "in blu" è una rivisitazione onirica della Commedia dell'Arte con protagonisti Pierrot e Arlecchino, gli stessi del corto di Méliès *La lanterne magique* del 1903. Un omaggio dunque a un cinema che a sua volta tributa i suoi onori al mondo del precinema, ovvero al diretto antenato cinematografico, la lanterna magica. Proprio quella che ispirerà il nome *Magick Lantern Cycle* – che racchiude la gran parte dei film angeriani – dove quella "k" in più sta a indicare un altro tassello fondamentale della poetica di Anger. *Magick* infatti è il titolo dell'opera più conosciuta di Aleister Crowley (forse il principale "eroe" angeriano) scritta nel 1929. Nel cinema del regista dunque convivono il Surrealismo europeo, complesse simbologie narrative, dottrine mistico-esoteriche. Elementi che diventano, nella loro ricorrenza, cardini inamovibili di una poetica inconfondibile e che contribuiranno al tempo stesso a plasmare l'immaginario collettivo nonchè gran parte del cinema sperimentale del Novecento. L'opera di Kenneth Anger costituisce anche una critica radicale di Hollywood, evocando (e spesso citando) icone pop in contesti occulti e raffigurando la controcultura giovanile in un quadro di violenza ed erotismo. Anger non utilizza uno stile narrativo, ma esplora liricamente temi di trasformazione e trasfigurazione rituale. I suoi film sono permeati da uno splendore barocco, che deriva dalla sensualità dei suoi colori e delle sue immagini opulente. Nato nel 1930 a Santa Monica in California, Kenneth Anger è cresciuto nel cuore del mondo dello spettacolo: attore bambino – compare in *Sogno di una notte di mezza estate* del 1935 nel ruolo del Principino –, il suo fascino per il lato oscuro di Hollywood lo ha

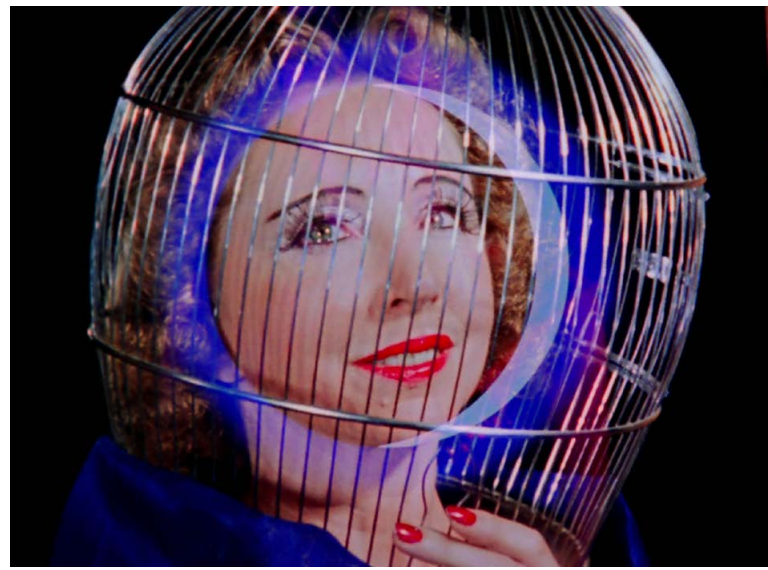
poi portato a scrivere due volumi controversi: *Hollywood Babilonia* del 1965 e il suo sequel del 1984. Le sue opere rivoluzionarie costituiscono uno dei corpus più affascinanti del cinema che ha influenzato generazioni di artisti e registi: da Rainer Werner Fassbinder e Derek Jarman, a Martin Scorsese e David Lynch.

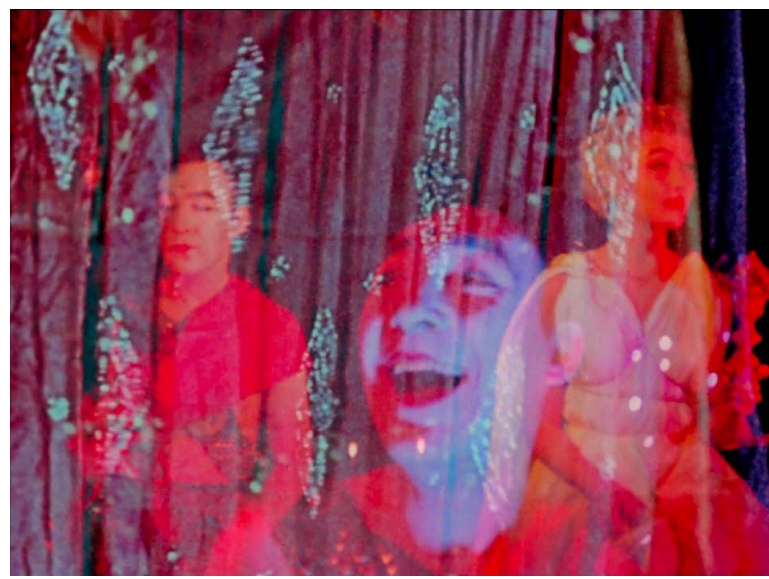
(en)

Storie Sperimentali is a program dedicated to filmmakers who shaped the history of avant-garde cinema. The 18th edition of Archivio Aperto honours the brilliant filmmaker Kenneth Anger, a pioneer of experimental cinema, with a retrospective of 12 films, screened partly on film and partly in digital format.

New York, March 21, 1966, spring equinox. For the event, Kenneth Anger puts together a written program for a series of screening of some of his films – such as *Kustom Kar Kommandos*, *Fireworks*, *Eaux d'Artifice* and *Scorpio Rising* – titled *Magick Lantern Cycle* in the cinema of Jonas Mekas' Film-Makers' Cooperative. The booklet includes written pieces, frames from his films and a few notes in which Anger suggests the best moment to take some LSD tabs. His booklet further includes some sort of factsheet, compiled by Anger himself, in which he disclosed his zodiac sign, hobbies, religion, and, most important, his heroes: Flash Gordon, the poet Lautrémont, sexologist Alfred Kinsey, occultist Aleister Crowley and George Méliès. And it is precisely from the pioneer of movie theatres that we can – and must – start to try and define the great complexity of a filmmaker such as Anger. Méliès was the forefather of both experimental and Hollywood cinema: an apparently improbable meeting point that perfectly encapsulates the thrumming tension of Anger's cinema. Classicism and experimentation, ordinary and extraordinary, formal precision and kitsch. *Rabbit's Moon* was Anger's first movie, shot in Paris in 35mm in 1950. It was his own very personal tribute to Méliès. Filmed in a sound stage, this blue tinted short film is an oneiric reinterpretation of the *Commedia dell'Arte*. The protagonists are Pierrot and Harlequin, same as Méliès's 1903 short film, *La lanterne magique*. Therefore, a tribute to a kind of cinema that pays homage to the world of pre-cinema. That is, to its direct cinematic ancestor, *The Magic Lantern*. The very same that will inspire the title Magick Lantern Cycle – which includes most of Anger's films. That additional "k" alludes to another fundamental element of Anger's aesthetics. *Magick* is the title of Aleister Crowley's (perhaps Anger's most important "hero") best-known work, written in 1929. Thus, Anger's cinema intertwines European surrealism, complex narrative symbology and mystical-esoteric doctrines. Elements that become, through their recurrence, fixed key points of unmistakable aesthetics and that, at the same time, will contribute to shaping the collective imagination and most of the experimental cinema of the twentieth century. Kenneth Anger's work also represents a radical critique of Hollywood, by evoking (and often quoting) pop icons in occult settings and depicting youth counterculture within a framework of violence and eroticism. Anger does not employ a narrative style; he explores lyrically themes

of ritual transformation and transfiguration. His films are characterized by a baroque splendor, which derives from the sensuality of his colors and his opulent imagery. Born in 1930 in Santa Monica, California, Kenneth Anger grew up immersed in the entertainment industry: he was a child actor and played the role of the changeling prince in 1935 in *A Midsummer Night's Dream*. His fascination with Hollywood's dark side led him to write two controversial books: *Hollywood Babilonia* in 1965 and its sequel in 1984. His revolutionary works constitute one of cinema's most fascinating collection, which influenced generation of artists and filmmakers: from Rainer Werner Fassbinder and Derek Jarman, to Martin Scorsese and David Lynch.





kenneth anger

fireworks

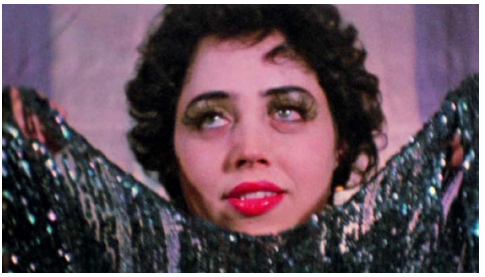
1947, stati uniti / usa, 16mm

(it) «Un marinaio insoddisfatto si sveglia, esce nella notte in cerca di una “luce” e viene attirato attraverso la cruna di un ago. Sogno di un sogno, torna in un letto meno vuoto di prima.» (Kenneth Anger)

Pietra miliare del cinema sperimentale, *Fireworks* è il sogno omoerotico in cui un giovane marinaio, interpretato dallo stesso Anger, subisce un rito di passaggio attraverso una serie di incontri violenti ed estatici.

(en) «A dissatisfied sailor wakes up, goes out into the night in search of a “light” and is drawn through the eye of a needle. Dreaming of a dream, he returns to a bed less empty than before.» (Kenneth Anger)

A cornerstone of experimental cinema, *Fireworks* is a homoerotic dream in which a young sailor, played by Anger himself, undergoes a rite of passage through a series of violent and ecstatic encounters.



kenneth anger

puce moment

1949, stati uniti / usa, 16mm

(it) «Una sontuosa evocazione a colori della Hollywood ormai scomparsa, mostrata in un pomeriggio nell’ambiente delle star del cinema degli anni ’20.» (Kenneth Anger)

Concepito inizialmente come un lungometraggio, *Puce Moment* ha per protagonista una splendida star di Hollywood (Yvonne Marquis). Sulle musiche di Jonathan Halper, la diva si mette in posa davanti a uno specchio mentre applica il profumo e indossa un abito scintillante per portare a spasso i suoi cani.

(en) «A sumptuous, colorful evocation of a Hollywood that has now disappeared, shown in an afternoon in the milieu of the movie stars of the 1920s.» (Kenneth Anger)

Puce Moment, initially intended as a feature-length film, features a stunning Hollywood star (Yvonne Marquis). Accompanied by Jonathan Halper’s music, the celebrity poses in front of a mirror as she puts on perfume and a sparkling dress to walk her dogs.

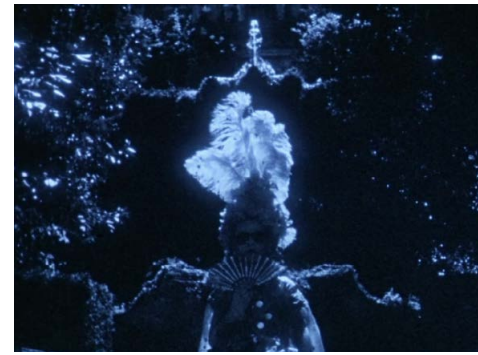
kenneth anger

rabbit's moon

1947, stati uniti / usa, 16mm

(it) Una favola sull'irraggiungibile (la Luna) che combina elementi della Commedia dell'Arte con il mito giapponese. Protagonisti Pierrot (basato sulla carta del Matto dei tarocchi di Alesiter Crowley), Arlecchino e Colombina. Dove quest'ultima, con l'aiuto di Arlecchino, tormenta il povero Pierrot. I movimenti altamente stilizzati degli attori, che facevano parte del teatro d'avanguardia di inizio Novecento, ricordano il teatro Kabuki.

(en) A fairy tale about the unattainable (the Moon), which combines elements of the *Commedia dell'Arte* with Japanese mythology. Protagonists are Pierrot (based on Aleister Crowley's Fool card), Harlequin and Columbina. The latter, with Harlequin's help, torments poor Pierrot. The highly stylized movements of the actors, who were part of the early 20th-century avant-garde theater, are reminiscent of Kabuki theater.



kenneth anger

eau d'artifice

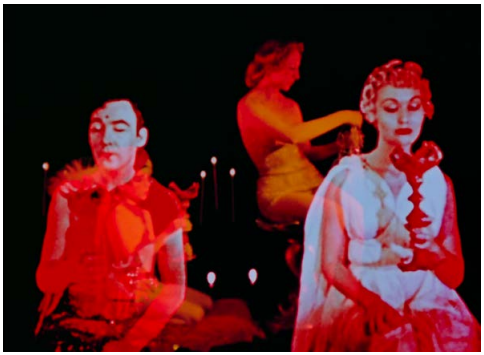
1953, stati uniti / usa, 16mm

(it) «Giocare a nascondino in un labirinto notturno di livelli, cascate, balaustre, grotte e fontane zampillanti e incessanti, finché la strega dell'acqua e la fontana non diventano una cosa sola.» (Kenneth Anger)

Sulle note di *Le Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi, una dama barocca entra ed esce dalla Fontana di Tivoli a Roma, fino a fondersi con l'acqua. Il titolo stesso, *Eaux d'artifice*, è un gioco di parole francese su "Fireworks" (Feux d'artifice), proprio il titolo del primo film di Anger.

(en) «Playing hide and seek in a nocturnal labyrinth made of levels, waterfalls, balustrades, caves and gushing, incessant fountains, until the water witch and the fountain become one.» (Kenneth Anger)

On the notes of the *Four Season* by Antonio Vivaldi, a baroque dame goes in and out the Tivoli Fountain in Rome, until she merges with the water. The very title, *Eaux d'artifice*, is a pun in French on "Fireworks" (Feux d'artifice), which is the title of Anger's first film.



kenneth anger

inauguration of the pleasure dome

1954, stati uniti / usa, 16mm

(it) «Un gruppo di maghi assume l'identità divina in un tripudio dionisiaco.» (Kenneth Anger)

Con il titolo preso in prestito da Samuel Taylor Coleridge, il film, sottotitolato *Lord Shiva's Dream*, è un tentativo senza precedenti di materializzare la pratica teologica di Aleister Crowley. Nel cast figura anche la scrittrice Anaïs Nin, grande amica di Anger. Le prime copie del film contenevano sequenze destinate a essere proiettate su tre schermi diversi, un'idea ispirata in parte al film *Napoléon* di Abel Gance del 1927.

(en) «A group of magicians assume divine identity in a Dionysian revelry.» (Kenneth Anger)

With the title borrowed from Samuel Taylor Coleridge, the film, subtitled *Lord Shiva's Dream*, is an unmatched attempt to materialize Aleister Crowley's theological practice. Its cast also stars writer Anaïs Nin, a close friend of Anger's. The first copies of the film included sequences meant to be shown on three different screens, an idea partially inspired by Abel Gance's film *Napoléon*, from 1927.

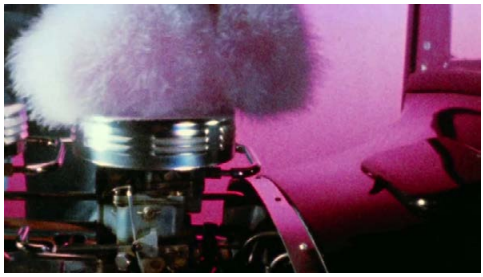
kenneth anger

scorpio rising

1963, stati uniti / usa, 16mm

(it) Immergendosi nel mondo omoerotico dei motociclisti, Anger focalizza la sua macchina da presa su Scorpio (Bruce Byron), un biker che indossa abiti di pelle e sniffa metanfetamine. I temi centrali del film includono l'occulto, l'omosessualità, il cristianesimo e il nazismo. *Scorpio Rising* esplora anche il culto di icone ribelli dell'epoca, come James Dean e Marlon Brando. Denigrato alla sua uscita, ha influenzato una generazione intera di registi: da Martin Scorsese a David Lynch.

(en) Immersing himself in the homoerotic world of motorcyclists, Anger focuses his camera on Scorpio (Bruce Byron), a biker who wears leather clothes and snorts methamphetamine. The core themes of the film include the occult, homosexuality, Christianity and Nazism. *Scorpio Rising* also explores the cult of rebellious icons of the era, such as James Dean and Marlon Brando. Though it was belittled upon its release, the film inspired a whole generation of directors: from Martin Scorsese to David Lynch.



kenneth anger

kustom kar kommandos

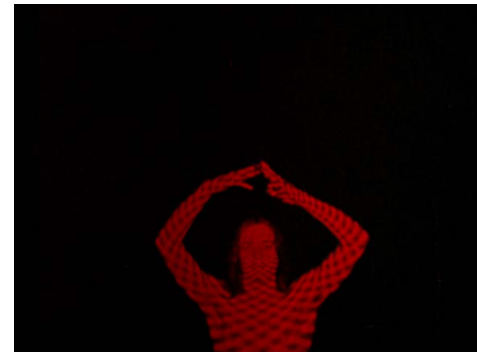
1965, stati uniti / usa, 16mm

(it) «Un giovane accarezza la sua macchina personalizzata con un piumino da cipria. Pigmalione e la sua amante-macchina.» (Kenneth Anger)

Un ragazzo (Sandy Trent) lucida una hot rod personalizzata davanti a uno sfondo rosa sulle note di *Dream Lover* delle Paris Sisters. Le immagini e la scelta delle inquadrature suggeriscono un intenso erotismo. L'intento originale di Anger era quello di creare un lungometraggio incentrato sul ruolo delle auto come oggetti fetish tra i giovani maschi americani.

(en) «A young man caresseshis customized car with a powder puff. Pygmalion and his lover-car.» (Kenneth Anger)

A boy (Sandy Trent) polishes a customized hot rod in front of a pink background to the tune of *Dream Lover* by Paris Sisters. The images and choice of angles create an intense eroticism. Anger's original intent was to create a feature movie focused on the role of cars as a fetish object among young American males.



kenneth anger

invocation of my demon brother

1969, stati uniti / usa, 16mm

(it) «Un'evocazione di forze pagane emerge dallo schermo in un'ondata di potere spirituale e mistico.» (Kenneth Anger)

Girato a San Francisco, il film è stato assemblato a partire da frammenti della prima versione di *Lucifer Rising* e include spezzoni del cast che fuma hashish da un teschio e una cerimonia funebre satanica per un gatto. Protagonista il musicista Bobby Beausoleil, futuro membro della Manson Family, nel ruolo di Lucifero mentre le musiche sono composte da Mick Jagger.

(en) «An evocation of pagan forces emerges from the screen in a wave of spiritual and mystical power.» (Kenneth Anger)

Shot in San Francisco, the film was put together starting from fragments of the first version of *Lucifer Rising* and includes scenes of the cast smoking hashish from a skull and satanic funeral rites for a cat. The protagonist is musician Bobby Beausoleil, future member of the Manson Family, in the role of Lucifer, while the soundtrack was composed by Mick Jagger.

kenneth anger

lucifer rising

1972, stati uniti / usa, 16mm

(it) «Un film sulla generazione dell'amore: la festa di compleanno dell'Era dell'Acquario che mostra vere e proprie cerimonie per far risorgere Lucifero.» (Kenneth Anger)

Con un cast che include Marianne Faithfull e il regista Donald Cammell, *Lucifer Rising* evoca miti egizi e celtici ed è basato sul concetto Thelemita secondo cui l'umanità era entrata in un nuovo periodo noto come l'Eone di Horus. Le musiche originali sono di Bobby Beausoleil e inizialmente erano state affidate a Jimmy Page dei Led Zeppelin.

(en) «A film about the generation of love: the birthday party of the Age of Aquarius, showing actual ceremonies to resurrect Lucifer.» (Kenneth Anger)

With a cast that includes Marianne Faithfull and director Donald Cammell, *Lucifer Rising* evokes Egyptian and Celtic myths and is based on the concept of Thelema, according to which humanity had entered a new era called Aeon of Horus. The original soundtrack was composed by Bobby Beausoleil and was initially commissioned to Jimmy Page from Led Zeppelin.

kenneth anger

don't smoke that cigarette

2000, stati uniti / usa, 16mm

(it) Film di montaggio che raccoglie una grande quantità di spot pubblicitari e immagini di propaganda per l'industria del tabacco statunitense. Fervente non fumatore, Anger ha incluso anche filmati di persone affette da una varietà di malattie indotte dalla nicotina.

(en) A collage film that brings together a great number of advertisements and propaganda imagery by the US tobacco industry. A staunch non-smoker, Anger also included footage of people suffering from a variety of nicotine-induced diseases.

kenneth anger

the man we want to hang

2002, stati uniti / usa, 16mm

(it) Un'evocazione del maestro dell'occultismo britannico Aleister Crowley attraverso disegni, dipinti e oggetti realizzati da lui (e su di lui) alla October Gallery di Londra nell'aprile del 1998. La mostra è stata assemblata dalle collezioni di Keith Richmond, Jimmy Page e dell'Ordo Templi Orientis International. Il titolo è un riferimento a una famigerata prima pagina del Sunday Express che denunciava Crowley.

(en) The film evokes English occultism master Aleister Crowley through drawings, paintings, and objects created by him (and about him). They were filmed at the October Gallery of London in April 1998. The exhibition was assembled from the collections of Keith Richmond, Jimmy Page, and Ordo Templi Orientis International. The title refers to a notorious front page of the Sunday Express that condemned Crowley.

kenneth anger

mouse heaven

2004, stati uniti / usa, 16mm

(it) Utilizzando una vasta gamma di tecniche di montaggio ed effetti digitali, Kenneth Anger anima una collezione di rari cimeli di Topolino per celebrare e criticare uno dei simboli più riconoscibili di Hollywood. Il film è suddiviso in movimenti, ognuno con una propria combinazione di colori e un focus tematico, e accompagnato da una colonna sonora di canzoni pop selezionate per le loro qualità strutturali e suggestive.

(en) Using a wide range of editing techniques and digital effects, Kenneth Anger animates a collection of rare Mickey Mouse memorabilia to celebrate and critique one of Hollywood's most recognizable symbols. The film is divided into movements, each with its own combination of colors and thematic focus, and accompanied by a soundtrack of pop songs selected for their structural and evocative qualities.

la natura dell'archivio

a cura di / curated by
Laura Vichi

il cinema di rose lowder

ecologia, caso e necessità

(it)
La Natura dell'archivio è la sezione del festival dedicata alle contaminazioni tra mondo botanico e memoria, pellicole, archivi. Quest'anno ospita una preziosa retrospettiva dei film di Rose Lowder, alla presenza dell'artista.

> Les arts [...] n'agissent, si je puis dire, qu'au second degré, par reflets. Ils ne travaillent pas, tel le Cinéma, avec la Matière-vie elle-même. (Germaine Dulac)

Rose Lowder nasce a Lima, dove studia pittura e scultura all'Art Center (1951-1957) e alla Escuela des Bellas Artes (1957-1958). Trasferitasi a Londra, frequenta il Regent Street Polytechnic (1960-1962) e poi la Chelsea School of Art (1962-1964). Nello stesso periodo vede *Recreation* di Robert Breer (1956), un film che sembra averla particolarmente segnata per la sua attività futura. Una volta terminati gli studi, lavora come editor assistant per la BBC, dove ha modo di incrociare registi come Ken Loach, Ken Russel e Peter Watkins. Legge moltissimo sul cinema e, a partire dalla metà degli anni '70, da artista che si interessa alle questioni della percezione, realizza i suoi primi film e fonda con il suo compagno cineasta e studioso Alain-Alcide Sudre, le Archives du Film Expérimental d'Avignon, una collezione di pellicole inedite e documenti rari oggi conservati presso Light Cone (Parigi). Più tardi, alla sua pratica filmica si aggiungeranno una tesi di dottorato sul film sperimentale come strumento di ricerca sulla visione e un insegnamento in "Teoria ed estetica del cinema sperimentale" all'Università di Paris I (1996-2005).

La serie d'esordio *Loops* (1976-1977), realizzata agendo direttamente sulla pellicola e attualmente disponibile in una versione sintetica composta da Lowder, è uno studio, da un lato, sulla creazione di immagini in quanto effetti visivi esistenti unicamente sullo schermo al momento della proiezione, dall'altro, sullo scarto tra ciò che viene visto e ciò che è percepibile a seconda della disposizione degli elementi sulla pellicola. Un simile approccio ha fornito la base per buona parte dei film girati successivamente, dove le immagini si generano sullo schermo sulla base della nostra percezione.

Lowder è autrice di circa sessanta film, sempre rigorosamente in pellicola 16mm, a dimostrazione dell'importanza della dimensione materiale nel suo lavoro, che resta personalissimo malgrado siano individuabili per certi versi dei precedenti storico-estetici, da Maya Deren, al citato Breer a Peter Kubelka. Al centro della sua filmografia si trova il mondo naturale in una prospettiva decisamente ecologica, che tra l'altro rispecchia il modo di essere e di vivere della cineasta, in quanto individuo e in quanto artista. Lowder sembra far corpo con il suo cinema, in un rapporto quasi osmotico allo stesso tempo con la cinepresa e con i soggetti filmati, sui quali non apporta forzature, aspettando il momento giusto per registrarne la realtà fenomenica.

Ad oggi un'occasione unica in Italia, Archivio Aperto presenta in tre programmi un ventaglio di film, che mette in risalto le famose serie di "bouquets" realizzate a partire dal 1994 da Lowder, per la quale i film sono esperimenti più che lavori compiuti. Allora i *Bouquets* si configurano come dei "laboratori" in cui la natura viene esplorata, inquadratura per inquadratura, in un gioco tra l'alea delle condizioni di ripresa in *plein air* e il rigore geometrico del metodo. Si intrecciano così un'ottica impressionistica che guarda alla casualità del vivere e la precisione di una regola che, in una sorta lavoro di tessitura, la cineasta si impone attraverso un particolare uso delle sue Bolex, scegliendo esattamente che immagini girare e quando, andando a utilizzare fotogrammi lasciati vergini in precedenza per girarli al momento opportuno, in una estrema economia del filmare. Cosicché se un *Bouquet* dura circa un minuto, la sua realizzazione può comportare più giorni di lavoro o rimanere interrotto finché non ci sono le condizioni giuste per riprenderlo. Per Lowder infatti non si tratta di rimodellare gli elementi naturali, ma di instaurare un dialogo con il reale in modo da mostrare una natura viva e vibrante e non di creare delle nature morte. Al momento della proiezione, come in fuochi d'artificio, le immagini ordinate con grande rigore e mai sovrapposte sulla pellicola, prendono vita sullo schermo interagendo tra di loro.

Nei tre programmi proposti, vengono esplorati la relazione tra la tecnica e il mondo naturale (soprattutto vegetale, ma non esclusivamente), sia come principio strutturante (*Voliers et coquelicots* può essere visto come esemplare in questo senso) che come soggetto, sconfinando anche verso film che hanno una valenza documentaria (per esempio *Fleur de sel*). L'altro polo attorno a cui ruota la nostra selezione è il rapporto tra il caso, che, all'improvviso, può irrompere configurando il reale in modo inaspettato, *impromptu* (come recita il titolo di un film) e la necessità, che innerva l'estetica del cinema di Lowder sotto forma di costruzioni estremamente controllate che danno luogo a emozionanti poesie cinematografiche.

(en)
The Nature of the Archive is the section of the festival dedicated to the intersections between the botanical world and memory, film, and archives. This year it hosts a rare retrospective of Rose Lowder's films, with the artist in attendance.

> Les arts [...] n'agissent, si je puis dire, qu'au second degré, par reflets. Ils ne travaillent pas, tel le Cinéma, avec la Matière-vie elle-même. (Germaine Dulac)

Rose Lowder was born in Lima, where she studied painting and sculpting at the Art Center (1951-1957) and the Escuela des Bellas Artes (1957-1958). She later moved to London, where she attended first the Street Polytechnic (1960-1962) and then the Chelsea School of Art (1962-1964). Around the same time, she saw *Recreation* by Robert Breer (1956), a film that greatly influenced her future work. Once she finished her studies, she started working as an assistant editor for BBC. This gave her the chance to meet directors such as Ken Loach, Ken Russell, and Peter Watkins. She read extensively about cinema, and, starting in the mid-1970s, interested in matters related to perception, she created her first films. She founded, along with her partner, the filmmaker and scholar Alain-Alcide Sudre, the Archives du Film Expérimental d'Avignon, a collection of unreleased films and rare documents now preserved at Light Cone (Paris). Later, she also authored a PhD thesis on experimental film as a tool for researching vision, and she taught Theory and Aesthetics of Experimental Cinema at the University of Paris (1996-2005).

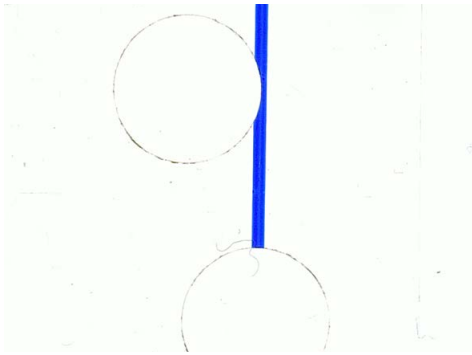
Her debut series, *Loops* (1976-1977), was created by working directly on film and is currently available in a shortened version composed by Lowder. *Loops* is a study both on the creation of images as visual effects existing only on screen during the projection and on the gap between what is seen and what is perceived depending on the arrangement of elements on the film. This kind of approach was used for many of the films she directed later, in which images are generated on the screen based on the viewer's perception.

Lowder is the author of about sixty films, all shot using only 16mm film, thus showing the importance of the material dimension in her work. Despite the influence of historical and aesthetic reference points – from Maya Deren to the aforementioned Breer and Peter Kubelka – her works remain very personal. Her filmography is centered on the natural world, seen from a clear ecological perspective, which reflects her way of being and living, both as an individual and as an artist. Lowder seems to merge with her cinema: she has an almost osmotic relationship with the camera and her subjects, upon which she exerts no force, simply waiting for the right moment to capture their phenomenal reality.

In what is to date a unique chance in Italy, Archivio Aperto presents a range of movies in three programs, featuring the famous series of "bouquets", directed

by Lowder starting from 1994. From Lowder's point of view, films are more similar to experiments than completed works. From this perspective, these *Bouquets* present themselves as 'laboratories' in which nature is explored, frame after frame, in a play between the variations of the outdoor filming conditions and the precision of the technique. As a result, an impressionistic perspective that observes the randomness of life intertwines with the precision of a rule that the filmmaker imposes on herself through the use of her Bolex, like in some kind of weaving work. She carefully chooses which images to shoot and when, using frames left untouched beforehand by capturing them at the right moment, in an extremely efficient use of film. In this way, although each *Bouquet* is about a minute long, its creation can take days of work or remain uncompleted until there are the right conditions to shoot it. Indeed, Lowder's end goal is not to reshape the natural elements: she wants to establish a dialogue with the real world. Her goal is to show a vivid and vibrant nature, not to create still lifes. During the screening, like fireworks, the images – ordered with great precision and never overlapping on the film – come alive on the screen, interacting with each other.

Our three programs explore the relationship between the technique and the natural world (mostly, but not only, plants), both as a structural principle (*Voliers et coquelicots* can be seen as emblematic in that sense) and as a subject, expanding to movies with documentary value (such as *Fleur de sel*). The other core of our selection is the relationship between chance – which can suddenly break out, changing the real world in unexpected ways, or *impromptu* (as the title of one of the movies defines it) – and necessity, which permeates the aesthetics of Lowder's cinema in the form of extremely controlled constructions that create emotional cinematic poetry.



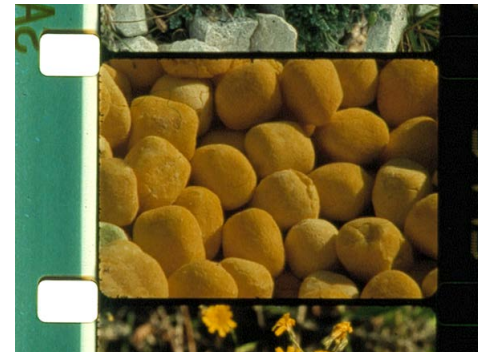
rose lowder

boucles-loops

1976-1997, 16mm, 6'

(it) «Prima di possedere una cinepresa, ho studiato una serie di questioni visive servendomi della proiezione di loop realizzata con un leader trasparente in 16mm, una perforatrice e un pennarello indelebile. [...] [Questi esperimenti] hanno gettato le basi per i miei film, composti 'in macchina' immagine per immagine. [...] Dopo due decenni e numerose proiezioni, che hanno reso questi loop sempre più difficili da proiettare, ho ripreso e trasferito una piccola selezione (una serie di quattro loop) in un unico film.» (Rose Lowder)

(en) «Before I owned a camera, I studied a series of visual effects using projections of loops created with a clear 16mm film leader, a hole puncher, and a permanent marker. [...] [These experiments] were the basis for my films, edited in camera frame by frame. [...]. After two decades and numerous screenings, which made these loops increasingly difficult to project, I recorded and transferred a small selection (a series of four loops) to a single film» (Rose Lowder)



rose lowder

bouquets 1-10

1994-1995, 16mm, 11'33"

(it) Si tratta della prima serie dei famosi *Bouquets*, "montati" in macchina al momento delle riprese secondo modalità precedentemente messe a punto. Ogni *bouquet* è composto di immagini colte ogni volta in uno stesso luogo in momenti diversi, accuratamente selezionate e intrecciate tra loro, includendo anche delle piante avventizie, che si rivelano nocive o utili a seconda delle circostanze.

(en) These first *Bouquets* are part of a series of famous films, edited in camera while recording, using previously developed methods. Each *bouquet* is composed of images shot in the same place at different times, carefully selected and intertwined together, including adventitive plants, which end up being dangerous or useful based on the circumstances.

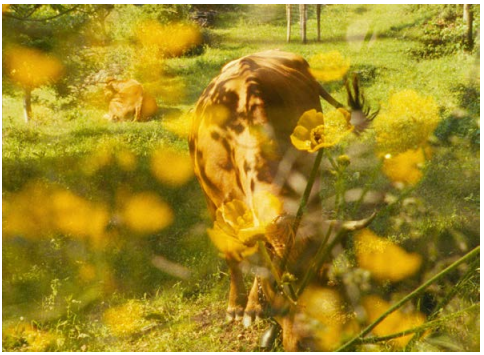
rose lowder

bouquets 11-20

2005-2009, 16mm, 14'

(it) La seconda serie di *bouquets*, tutti girati in siti ecologici, prosegue il lavoro compiuto attraverso *Bouquets 1-10* e *Bouquets 21-30*, che consisteva nel creare movimento, trasformazione ed evoluzione delle immagini attraverso la loro disposizione direttamente durante le riprese. Le condizioni meteorologiche e una serie di contrattempi tecnici legati a questo modo di "tessere" i fotogrammi nella cinepresa ne hanno ritardato il compimento, cosicché da un punto di vista cronologico la serie di bouquets numerati da 21 a 30 precede i *Bouquets 11-20*.

(en) The second series of *bouquets*, all shot in ecologically sensitive locations, follows on from the work carried out through *Bouquets 1-10* and *Bouquets 21-30*, which consisted of creating movement, transformation, and evolution of images through positioning them directly during the recording. The weather and a series of technical setbacks caused by this way of "weaving" the frames in-camera delayed its completion. Because of that, from a chronological standpoint, the series of bouquets numbered 21 through 30 comes before *Bouquets 11-20*.



rose lowder

bouquets 21-30

2001-2005, 16mm, 14'

(it) Sempre nella prospettiva della composizione a *bouquet*, i *Bouquets 21-30* propongono immagini raccolte in vari ambienti ecologici, intrecciate con le attività presenti sul posto durante la lavorazione. Le riprese si basano sulla possibilità di utilizzare il supporto come la tela di un artista che può scegliere arbitrariamente le porzioni del quadro da dipingere. Allo stesso modo, Lowder filma andando a registrare i suoi soggetti sulla pellicola facendola scorrere avanti o indietro, a seconda del punto da lei deciso per far "fiorire" un'immagine. In questo modo, ogni mazzo di fiori diventa anche un singolare *bouquet* di immagini.

(en) Continuing in the *bouquet*-style approach to composition, *Bouquets 21-30* features images taken in different ecological settings, interwoven with the activities taking place in those places during filming. The shots are based on the possibility of using the medium as an artist's canvas. Just as an artist can choose arbitrarily the portions of the picture they will draw, Lowder records her subjects by sliding the film forward or backwards, depending on the spot she has chosen to make the image "bloom". In this way, each flower arrangement also becomes a unique *bouquet* of images.

rose lowder

bouquets 31-40

2014-2022, 16mm, 10'34"

(it) Ad oggi ultima serie dei *Bouquets*, i film che la formano sono composti di immagini raccolte in luoghi di particolare interesse ecologico, tra cui Cascina Piola, una fattoria in provincia di Asti, dove è presente anche una rara specie di tartarughe, preservata in un parco della città. Si vede anche l'Auberge de Bacassan, vicino alle sorgenti della Loira (su cui Lowder ha girato un altro film, *Les Sources de la Loire*) e soprattutto, nel n° 38, qualcosa che ha a che vedere con il film di famiglia: le tracce dei luoghi di vita di Lowder, ognuna a sua volta carica di storia personale.

(en) The last series of *Bouquets* to date. The films composing it are made of images taken in places of high ecological interest. Among them, there is Cascina Piola, a farm in the Asti province where a rare species of turtles is also preserved in a city park. The Auberge de Bacassan, located near the source of the Loire (where Lowder directed another movie, *Les Sources de la Loire*), is also shown. And more importantly, the 38th Bouquet shows something related to home movies: traces of places where Lowder lived, each showcasing her personal story.

rose lowder

fleur de sel

2010, 16mm, 32'

(it) Viaggio cinematografico nelle saline di Guérande, lontano dalla frenesia della società contemporanea, in un questo sito attualmente protetto che segue il proprio ritmo lungo tutto l'anno. Dopo la manutenzione invernale delle saline, vengono preparati una serie di bacini di argilla prima che l'acqua venga fatta circolare per gravità in modo che il sale possa cristallizzarsi grazie al vento e al sole. Alla fine, i cristalli sottili e leggeri di *fleur de sel* galleggiano sulla superficie dell'acqua sopra il sale grosso che rimane sul fondo delle vasche.

(en) A cinematic journey through the salt marshes of Guérande, far from the frenzy of contemporary society, to this protected site that lives at its own rhythm throughout the entire year. After winter maintenance of the salt marshes, a series of clay basins are prepared, and then water is allowed to circulate through them using gravity, so that the salt can crystallize with the help of wind and sun. In the end, fine, light *fleur de sel* crystals float in the water above the coarse salt, which remains at the bottom of the basins.

rose lowder

impromptu

1989, 16mm, 8'

(it) Inizialmente non destinato alla programmazione, *Impromptu* faceva parte di una serie di lavori mostrati all'International Experimental Film Congress di Toronto (1989). Messo poi in distribuzione per rispondere alle richieste di mostrare la sua dimensione di work in progress, il titolo ne riflette il carattere "improvvisato/*impromptu*" per la presenza di una serie di elementi più o meno aleatori (il suono, gli attori, i titoli di coda, una distribuzione non prevista) che tuttavia si combinano con un lavoro meticoloso sull'immagine. Montato in macchina durante le riprese riavvolgendo la pellicola più volte, visivamente il film si basa sull'intreccio di diverse temporalità.

(en) Initially not meant to be included in the program, *Impromptu* was part of a series of works shown at the International Experimental Film Congress of Toronto (1989). It was later distributed to appease the requests to show its nature as a work-in-progress. Its title reflects its "*impromptu*" (improvised) nature, characterized by a series of unplanned elements (sounds, actors, end credits, and an unexpected distribution) that are, however, merged with meticulous work on the images. Edited in camera during shooting by rewinding the film multiple times, the film is visually based on the intertwining of different moments of time.

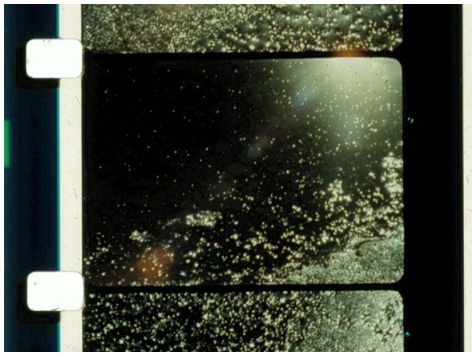
rose lowder

jardin du marais

2010, 16mm, 2'30"

(it) Il magnifico giardino che vediamo nel film, fa parte del Parco Naturale Regionale di Brière, nel cuore della penisola di Guérande (regione della Loira Atlantica) e si estende per oltre un ettaro. Composto da un orto, un giardino ornamentale, un boschetto e due stagni, è uno spazio in movimento, ma anche un coacervo visivo che invoglia ad esplorarlo cinematograficamente. Il film è stato girato in omaggio ai creatori di questo luogo stupendo, Annick Bertrand-Gillen e Yves Gillen.

(en) The beautiful garden we see in this film is part of the Brière Regional Natural Park, located in the heart of the Guérande peninsula (in the Loire-Atlantique region), extending over more than a hectare. Featuring a vegetable garden, an ornamental garden, a small grove, and two ponds, it is a dynamic space, as well as a visual jumble that invites the viewer to explore it in a cinematic way. The film was shot as an homage to the creators of this breathtaking place, Annick Bertrand-Gillen and Yves Gillen.



rose lowder

jardin du sel

2011, 16mm, 16'11"

(it) La produzione del *fleur de sel* si basa sulla concentrazione-saturazione dell'acqua di mare che porta alla cristallizzazione. Il nome "giardino del sale" rimanda alla natura agricola di questa attività. Il registro è tutt'altro che documentaristico per questo film composto da sei "quadri" – o "vedute" – cinque dei quali hanno per soggetto il mare, il vento e il sole, mentre l'ultimo raffigura un piccolo parco incolto.

Musica di François Alexis Degrenier.

(en) The production of *fleur de sel* is based on the concentration and saturation of seawater that leads to crystallization. The name "salt garden" is a reference to the agricultural nature of this activity. In this film, made up of six "tableaux" – or "pictures" – the tone is anything but documentary. Five of them show the sea, the wind, and the sun, while the last features a small, overgrown park.

Music by François Alexis Degrenier.

rose lowder

jardin du soleil

2010, 16mm, 2'

(it) Basato sulla luce naturale, un elemento che ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della cinematografia, il soggetto del film ruota intorno ai pannelli solari in due location, Cascina Piola, a Capriglio (AT), e Le Vieil Eclis, ad Asserac, nella Loira Atlantica. Anche noi spettatori ci troviamo in mezzo alla luce scintillante, esposti al vento, come le farfalle, le api e le nuvole.

(en) This film is based on natural light – an element that played a fundamental role in the development of cinematography and focuses on the solar panels of two different locations, Cascina Piola, in Capriglio (Asti), and Le Vieil Eclis, in Asserac (Loire-Atlantique Region). We, as viewers, find ourselves in the shining light, exposed to the wind, like the butterflies, bees, and clouds portrayed.

rose lowder

les tournesols e les tournesols colorés

1982-1983, 16mm, 5'

(it) *Les Tournesols* è stato girato in diversi campi contigui di girasoli nei pressi di Bédarrides. La messa a fuoco viene regolata in successione, fotogramma per fotogramma, secondo una serie di schemi filmando piante singole situate in diverse parti del campo. Le diverse configurazioni collocate su fotogrammi separati della pellicola appaiono contemporaneamente sullo schermo per effetto della proiezione. Così, ripresi uno dopo l'altro a diverse distanze focali, i girasoli si combinano durante la proiezione per formare un'unica immagine spazio-temporale. *Les Tournesols colorés* è una sorta di variante di *Les Tournesols*, a cui sono state aggiunte colorazioni confetto, che conferiscono ulteriori modulazioni ai movimenti filmici. Le due versioni sono presentate una dopo l'altra, sebbene inizialmente fossero state concepite per essere proiettate separatamente.

(en) *Les Tournesols* was shot in a few adjacent sunflower fields near Bédarrides. The focus is adjusted gradually, frame by frame, following a series of patterns and filming individual plants situated in different parts of the field. The many configurations placed on separate film frames appear on screen at the same time as a result of the projection. In this way, the sunflowers, filmed one by one at different focal lengths, merge during the screening, creating a single space-time image. *Les Tournesols colorés* is some kind of variation of *Les Tournesols*, to which pastel coloring has been added, lending further modulation to the film's motion. The two versions are presented one after the other, although they were initially conceived to be shown separately.

rose lowder

quiproquo

1992, 16mm, 13'

(it) Una meditazione visiva e sonora sull'incontro tra la natura e lo sviluppo di processi tecnici basati sulla *social technology* e sulla tecnologia industriale. Una riflessione tanto sul film quanto sulla realtà rappresentata, sull'economia dei mezzi utilizzati in relazione a ciò che viene rappresentato. *Quiproquo* propone una riflessione sull'equilibrio da trovare, sui vincoli e sulle possibilità, sulla bellezza e sulla tragedia del mondo, che ha come sfondo un'opposizione alle scelte dominanti della società odierna.

Musica di Katie O'Looney.

(en) A visual and auditory meditation on the union between nature and the development of technical processes based on social and industrial technology. A reflection on both films and the reality they depict, and on using a medium appropriate to that which is portrayed. *Quiproquo* invites us to think about the balance one should find, on the limits and possibilities, and on the beauty and tragedy of the world. In the background, there is opposition against the prevailing decision of modern society.

Music by Katie O'Looney.

rose lowder

sous le soleil

2011, 16mm, 3'28"

(it) Nel caldo dell'estate, i riflessi dei pannelli solari si fondono con alcune farfalle che si posano sui fiori e un uccellino che mangia le more. La luce del sole tende talvolta ad attenuare la sensazione dei confini tra i diversi regni della natura, mentre il lavoro sulle immagini e la colonna sonora danno al film una dimensione altra rispetto a quanto vediamo, restituendo il carattere non scontato del mondo naturale che ci circonda.

Musica di François Alexis Degrenier.

(en) In the summer heat, the reflection of solar panels melts into butterflies resting on flowers and a bird eating blackberries. Sunlight sometimes blurs the boundaries between different natural kingdoms, while the imagery and soundtrack add different dimension than the one we see to the film, giving the world back its peculiar character.

Music by François Alexis Degrenier.

rose lowder

sources

2012, 16mm, 6'

(it) Questo film nasce dal desiderio di Thomas le Jardinier di celebrare il 30° anniversario dei suoi paté a base vegetale. Lasciando la vita urbana per riconnettersi con la terra, Thomas ha avviato la sua attività nella Haute Vallée de l'Aude, uno splendido territorio ricco di sorgenti calde e fredde, laghi e fiumi. Nel bel mezzo delle sue preparazioni fatte in casa, il giardiniere è circondato da torrenti e da una delle fonti delle sue ricette, i fiori e le spezie del suo giardino.

Musica di Alexis Degrenier.

(en) This film stems from the desire of Thomas le Jardinier to celebrate the 30th anniversary of his vegetable-based pâtés Leaving city life behind to reconnect with nature, Thomas started his business in Haute Vallée de l'Aude, a beautiful region full of hot and cold springs, lakes, and rivers. While making his homemade pâtés, the gardener is surrounded by streams and one of the ingredients of his recipes: the flowers and spices growing in his garden.

Music by Alexis Degrenier.

rose lowder

voiliers et coquelicots

2001, 16mm, 2'

(it) Basta poco perché tutto appaia diverso. La data, l'ora, il tempo, lo sguardo, la disposizione dello spazio, la presenza di spirito di ognuno... tutto può sempre cambiare. Cosicché delle barche a vela si possono trovare a navigare in un mare di papaveri, unendo idealmente – e curiosamente – due soggetti di quadri vangoghiani, quali, tra gli altri, i famosi *Bateaux en mer* (1888) e *Champ de coquelicots* (1890).

(en) It takes very little for everything to appear in a different way. The date, the time of day, the weather, the way one looks at things, the spatial arrangement, one's state of mind... Everything can always change. That is why t sailboats can be found sailing in a sea of poppies, ideally – and peculiarly – merging two subjects of Van Gogh's painting, among which the famous *Bateaux en mer* (1888) and *Champ de coquelicots* (1890).

(it)

coltivare la propria pratica: i taccuini di rose lowder

vincent sorrel

La pratica di Rose Lowder è intimamente legata all'impiego delle sue cineprese Bolex. È con una Bolex meccanica, una H16 RX del 1964 (n° 208587), che la cineasta ha realizzato i suoi primi film. Per *Roulement, rouerie, aubage* (1978), ha scelto il movimento della ruota di un mulino ad acqua perché gira come il meccanismo della cinepresa. Filma i movimenti delle pale illuminate dalla luce in vari momenti della giornata, esplorando allo stesso tempo le caratteristiche della Bolex – e quelle di diverse pellicole – per sperimentare i fenomeni che derivano dall'incontro tra la meccanica del mulino e quella della cinepresa con la natura. Molto presto Rose Lowder si è interessata «all'eccellente facilità» delle cineprese Bolex di filmare fotogramma per fotogramma. «I miei primi film girati immagine per immagine sono piuttosto semplici perché l'ordine di proiezione dei fotogrammi corrisponde al loro ordine di ripresa. Lo stadio successivo è stato quello di usare la capacità della Bolex di funzionare immagine per immagine sia in avanti che all'indietro, per avere la possibilità di tornare indietro senza filmare.»

Per riuscire a gestire questa nuova difficoltà, la cineasta utilizza i due contatori della Bolex: «Un contatore metrico che indica la lunghezza della pellicola esposta e un contatore di fotogrammi a due dischi. Il disco superiore li somma andando a marcia avanti e li sottrae a marcia indietro fino a 50, mentre il disco inferiore totalizza fino a 1000 i fotogrammi in avanti e li sottrae andando all'indietro.» Per continuare a esplorare queste possibilità, Rose Lowder ha acquistato due cineprese elettriche: le Bolex 16mm EL, n° 312231 (1987) e 313142 (1998), insieme all'obiettivo Kern Vario-Switar 12.5-100mm a focale variabile, fabbricato in Svizzera per Bolex. Ben presto ha completato l'attrezzatura con un *remote control unit/timer* che le permette di controllare le riprese in avanti e indietro. Contando con precisione i fotogrammi, il tempo diventa una materia più modellabile. Rose Lowder esplora la realtà della tecnica fino a far emergere il mondo nascosto nella concezione unica di questa cinepresa: la società svizzera Paillard S.A. iniziò fabbricando carillon, poi macchine da scrivere e da calcolo. Questi antenati del computer hanno capacità computazionali, ovvero la possibilità di combinare note, lettere, numeri o fotogrammi in un ordine diverso da quello della registrazione meccanica della realtà. Nelle mani di Rose Lowder, la Bolex è una cassetta degli attrezzi che apre alla possibilità di tessere nuove relazioni con la natura. Creando pieghe nello spazio e nel tempo, diventa una *drum machine* visiva. I film scivolano dal figurativo verso un mondo più astratto, dal calcolo dei fotogrammi alla poesia del ritmo.

Il lavoro di Rose Lowder interroga anche i meccanismi della visione. Le nostre cellule retiniche, come il funzionamento della cinepresa, sono stimolate in modo intermittente. Per il film *Voiliers et coquelicots* (2001), filma due fotogrammi di papaveri in maggio, nel periodo della fioritura, poi lascia il fotogramma successivo non esposto, per filmare a luglio le barche a vela che escono dal porto di Marsiglia. I fotogrammi di papaveri e barche si succedono sulla pellicola, ma sono stati girati a mesi di distanza. Rose Lowder utilizza le specificità dello strumento, come quelle della visione umana, per creare un effetto percettivo. Sullo schermo, le barche sembrano scivolare nei campi di papaveri, ma questa immagine non esiste sulla pellicola: è creata dal cervello a partire dai difetti della retina. Filmare fotogramma per fotogramma permette di collegare due realtà – e due colori, il blu e il rosso – senza che vengano alterate da una sovrimpressione. Il gesto consiste nell'attraversare spazi e tempi senza giunte tra i piani, che indebolirebbero il supporto. Rose Lowder collega mondi, in modo duraturo, senza collisioni, con un'economia di mezzi che crea fluidità. «Non c'è nessuno che lavori in questo modo. Cosicché non c'è competizione», dice Rose Lowder, facendo riferimento alla modestia del suo approccio.

Rose Lowder è nata a Miraflores, in Perù. Dopo aver studiato alla Chelsea School of Art di Londra, per guadagnarsi da vivere ha lavorato come montatrice. Poi ha abbandonato l'industria per filmare senza montaggio e comporre un mazzo d'immagini con la cinepresa filmando dei fiori fotogramma per fotogramma, moltiplicando le riprese per osservarli meglio. Con la cinepresa, la cineasta raccoglie istanti fotogrammici in momenti diversi o cambiando punto di vista da un'immagine all'altra. Il montaggio è interamente realizzato in macchina, durante le riprese. Alla proiezione, il film mostra un intreccio di fiori ed erbacce, di fioriture e di rinnovamenti delle foglie, in un'esplosione di luci, tempi e spazi. Per la serie *Bouquets*, Rose Lowder si interessa a luoghi, giardini scelti per il modo in cui sono coltivati, e poi si chiede come farli esistere ai nostri occhi con i mezzi del cinema. Per rendere omaggio alla natura, ma anche

a chi coltiva questi luoghi, inventa uno spazio su misura: ogni *Bouquet* dura 1 minuto, ovvero 1440 fotogrammi. Perché questa durata? Al fine di mettere a punto il suo gesto, la cineasta ha ritagliato una pellicola per ricostruire – sul muro del suo atelier – una superficie (quasi) quadrata che corrisponde al rapporto 1:1,33. Questa tela è il formato di proiezione delle immagini 16mm, che determina la durata dei film di questa serie (41 ad oggi). La cineasta considera il film come una superficie. Le specificità tecniche delle sue Bolex le permettono di esporre un fotogramma rimasto vergine ovunque sulla tela, come farebbe un pittore. Qui agisce per tocchi impressionistici, alla maniera dei *pointillistes*, per restituire uno spazio fisico su supporto filmico, che diventa poi spazio filmico grazie alla proiezione in movimento. I taccuini servono a mostrare la differenza tra ciò che si vede sulla pellicola e ciò che si vede sullo schermo, cioè la ricerca, ma non sono documenti di lavoro: non ci sono cancellature. Allo stesso modo, i film sono interamente realizzati durante le riprese, non c'è montaggio. I quaderni di Rose Lowder non sono né sceneggiature né partiture: «Non scrivo ciò che farò». Sono realizzati a posteriori: la cineasta disegna i quaderni quando riceve i film dal laboratorio e li vede per la prima volta: «si è sempre sorpresi». Cos'è questa sorpresa? A cosa servono i quaderni?

Durante le riprese, Rose Lowder prende appunti. Indica giorno, ora, luogo, emulsione utilizzata, eventualmente l'obiettivo e la sua apertura. «Voglio che sia tutto annotato, così quando il film torna so cosa ho fatto.» Per questi appunti usa carta a quadretti come quella dei quaderni: ogni quadretto corrisponde a un'immagine. Con l'aiuto dei due contatori della Bolex, identifica i fotogrammi esposti fotogramma per fotogramma, in continuo, ma anche quelli che decide di non impressionare. Queste caselle lasciate vuote permettono di immaginare un tessuto d'immagini. Spesso si tratta dell'intreccio di 3 fotogrammi girati con luci, impostazioni e tempi differenti. «Alcune cose sono molto più facili da sovrapporre di altre. Con l'acqua, per esempio, le immagini sono fluide, e la luce sull'acqua cambia: è tutto fuorché rigido. Al contrario, ci sono cose molto rigide, che non si mescolano e creano pixelizzazione.»

Il difetto di questo cinema organico sarebbe il digitale e la sua distanza dalla natura. La prima volta che Rose Lowder ha mostrato i suoi quaderni in un'università americana è stato per spiegare – a posteriori – il lavoro tecnico. Se i documenti esprimono padronanza, mascherano però l'essenza di questa pratica, che punta a entrare in relazione diretta con la realtà. Il lavoro implica una tecnica che non si misura sulla carta millimetrata: l'agilità, il saper essere presenti, l'attesa per filmare il rospo, la prontezza per catturare il volo del fenicottero rosa afferrando la cinepresa senza avere il tempo di regolarla. «Vado sul posto e con la cinepresa descrivo ciò che c'è. Ma non si tratta di filmare la realtà. È entrare nella realtà in un modo in cui non la si può guardare. Giocare con i mezzi espressivi per entrare nel soggetto.» Se la realizzazione del *Bouquet* si basa su un protocollo rigoroso, questo quadro permette alla cineasta di essere totalmente disponibile ai gesti che mette in atto per restituire la natura oltre la visione. Paradossalmente, il ritmo metrico struttura ma lascia spazio all'imprevisto, al caso, alla possibilità di mettere in relazione. Come intrecciare tempi e luci, creare spazio cinematografico, creare movimento e far vibrare la natura? I *Bouquets* sono film senza sonoro, ma ritmati dalle immagini: il mondo muto entra in risonanza perché i fiori danzano. La sistematicità del protocollo, ma anche la rigidezza della sua esecuzione, costruiscono l'armonia e la coerenza di uno spazio. Come far entrare la natura in questo quadro rigido? Contando con precisione i fotogrammi con la sua cinepresa, la cineasta sviluppa un'economia dell'attenzione per il luogo che filma. Ogni *Bouquet* rappresenta 10,97 metri di pellicola e ogni fotogramma è utile. La cineasta non usa esposimetri per misurare la luce: si affida solo alla sua esperienza. Nei *Bouquets*, non ci sono immagini bruciate né fotogrammi velati, ma difetti che rendono il film più vivo: «Ci sono piccoli errori ed è giusto così». La natura non è mai perfetta e Rose Lowder non toglie nulla al film: né fiori appassiti, né erbacce. Il cinema – come il vento – abbraccia la totalità di ciò che entra nel quadro del giardino. Quando riceve la pellicola dal laboratorio, la cineasta riproduce nei quaderni la padronanza necessaria all'apparizione del gesto, ma tutto ciò che riguarda l'esperienza e il corpo non è tracciato. Il quaderno le permette di capire quali pratiche funzionano e perché. Non è il taccuino a essere la partitura di questa improvvisazione, ma il film. Il quaderno prepara il prossimo *Bouquet* riflettendo sulla pratica a partire da ciò che funziona. «Non esistono regole che funzionano sempre». Le riprese richiedono necessariamente tempo – possono estendersi per tre anni – per realizzare numerosi andirivieni con il giardino. Tuttavia, tra l'inizio e la fine della pellicola, una volta sviluppata, non si può tornare indietro. Tutto è accaduto al momento della ripresa. Il *Bouquet* è una performance di cinema agricolo il cui scopo è coltivare un gesto che appartiene al miracolo della natura che, qualunque cosa succeda, si dispiega, continua a crescere, fiorisce, appassisce, è animata dal vento, dalla luce, e nei film di Rose Lowder, è rianimata dal cinema.

(traduzione dal francese all'italiano a cura di Laura Vichi)

(en)

cultivating your own practice: rose lowder's notebooks

vincent sorrel

Rose Lowder's practice is closely linked to the use of her Bolex cameras. It was using a Bolex camera – a 1964 H16 RX (No. 208587) – that the filmmaker created her first films. In *Roulement, rouerie, aubage* (1978), she chose the movement of a watermill wheel for it spins like the camera's mechanism. She captures the movement of the blades bathed by light at different times of the day, exploring at the same time the characteristics of the Bolex – and of different films – to experiment with the phenomena resulting from the interaction between the mechanics of mill and cameras with nature. Rose Lowder was quickly fascinated by how «excellently easy» Bolex cameras film frame by frame. «My first frame-by-frame films are rather simple, because the frames are shown in the same order in which they were shot. The next stage was using the Bolex's possibility to work frame by frame both forwards and backwards, allowing me to goback without filming.»

To handle this new challenge, the filmmaker uses the Bolex's two counters: «A footage counter that shows the length of exposed film and a frame counter formed by two dials. The upper dial adds the frames when moved forward and subtracts them when moved backwards, up to 50, whereas the lower dial adds up to 1,000 frames when moved forward and subtracts them when moved backwards.» To continue exploring such possibilities, Rose Lowder bought two electric cameras: the No. 312231 (1987) and 313142 (1998) Bolex 16mm EL, along with the Kern Vario-Switar 12,5-100mm varifocal lens, produced in Switzerland for Bolex. She soon expands her equipment with a remote-control unit/timer which allows her to control the recording forward and backwards. By accurately counting the frames, time becomes a more malleable matter. Rose Lowder Rose Lowder explores the technical reality to the point of revealing the hidden world in the unique design of this camera: the Swiss company Paillard S.A. began by manufacturing music boxes, then typewriters and calculators. These ancestors of the computer have computational capabilities i.e. are able to combine notes, letters, numbers, or frames in an order different from that of the mechanical recording of reality. In Rose Lowder's hands, the Bolex is a toolbox that opens up the possibility of weaving new relationships with nature. By creating folds in space and time, it becomes a visual drum machine. Her films slide from the figurative toward a more abstract world, from frame calculation to the poetry of rhythm.

Rose Lowder's work also questions the mechanisms of vision. Our retinal cells, just like the lens of a camera, are stimulated intermittently. For the film *Voiliers et coquelicots* (2001), she filmed two frames of poppies in May, during their flowering season, then left the following frame unexposed, in order to film the sailboats leaving the port of Marseille in July. The frames of poppies and sailboats appear one after the other on the film but were shot months apart. Rose Lowder uses the peculiarities of the instrument, as well as those of human vision, to create a perceptual effect. On screen, the boats seem to glide over the poppy field. This image, however, does not exist on film: it is created by the brain out of imperfections in our retinas. Filming frame by frame makes it possible to connect two realities – and two colors, blue and red – without them being altered by superimposition. The action consists of crossing spaces and times without splices between shots, which would weaken the support. Rose Lowder connects worlds in a lasting way, without collisions, using few means and creating fluidity. «No one else works this way. Therefore, there is no competition», says Rose Lowder, referring to the modesty of her approach.

Rose Lowder was born in Miraflores, in Peru. After studying at the Chelsea School of Art in London, she worked as a video editor to make a living. She then left the industry to film without editing and compose a bouquet of images with her camera, by filming flowers frame by frame and multiplying her shots to observe them better. Using her camera, the filmmaker captures photo stills in different moments or from different points of view. The editing is realized entirely in-camera, while filming. During the screening, the film shows a tangle of flowers and weeds, of blooming and leafing, in a burst of lights, times, and spaces. For the series *Bouquets*, Rose Lowder focuses on places and gardens chosen for the way they are grown, and brings them to life through cinema. To pay homage to nature and to the people who nurture these places, she invents a space tailored for them: each *Bouquet* is 1 minute long, i.e. 1440 frames. Why this length? To refine her technique, the filmmaker cut a strip of film to recreate – on the wall of her studio – an (almost) square surface corresponding to the 1:1.33 ratio. This canvas is the projection format for 16mm images, which sets the length of the films in this

series (41 films to date). The filmmaker considers film as a surface. The technical specifications of her Bolex cameras allow her to expose an untouched frame anywhere on the canvas, as a painter would do. Her technique resembles the impressionistic strokes, recalling that of the *pointillistes*, to render a physical space on film stock, which then becomes a cinematic space through moving projection. The notebooks serve to show the difference between what we see on film and what we see on screen – that is, the research –, without turning into working documents: nothing is erased. Similarly, the films are made entirely during shooting: there is no editing. Rose Lowder's notebooks are neither scripts nor scores: «I don't write down what I'm going to do do». She writes everything down afterwards: the filmmaker draws the notebooks upon receiving the films from the lab and seeing them for the first time: «It's always a surprise». What's the surprise? What purpose do the notebooks have?

Whilee filming, Rose Lowder takes notes. She specifies the day, the time, the location, the emulsion used, and, if applicable, the lens and aperture. «I want it all written down, so that when I get back the film, I know what I did.» For these notes she uses graph paper, like that of notebooks: each square corresponds to one image. With the help of the Bolex's two counters, she identifies exposed shots frame by frame, continuously, as well as those she chooses not to expose. These blank squares allow her to imagine how to intertwine these images. She often weaves three frames shot with different lights, settings, and times. «Some things are easier to superimpose than others. With water, for example, the images are fluid, and the light on the water changes: it is anything but static. Conversely, there are very rigid things that don't blend and cause pixelation.»

The flaw of this organic cinema would be the digital medium and its distance from nature. Rose Lowder showed her notebooks at an American university to explain – in retrospect – her technical work. While the documents show mastery, they hide the essence of this practice, whose aim is to enter into a direct relationship with reality. The work implies a technique that cannot be measured on graph paper: the agility, the art of being present, waiting to film a frog, being ready to capture the flight of a flamingo by grabbing the camera without having time to set it. «I go to the chosen place and use the camera to describe what is there through my camera. But it's not about filming reality. It's about entering reality in a way that you never see. Playing with expressive means to enter into the subject.» If the creation of the *Bouquet* is based on a rigid protocol, this canvas allows the filmmaker to be fully open to the gestures she uses to depict nature beyond vision. Paradoxically, the metric rhythm sets a structure, but leaves room for the unexpected, for chance, for a possible connection. How to intertwine time and light to create a cinematic space, to generate movement and make nature vibrate? The *Bouquets* are silent films, but not without rhythm, which is set by the images themselves: the silent word resonates as the flowers dance. The systematic nature of the protocol, as well as the rigor of its execution, builds the harmony and coherence of a space. How does nature enter this rigid canvas? By accurately counting the frames with her camera, the filmmaker analyzes the place she films and carefully chooses what to capture, without wasting anything. Each *Bouquet* represents 10.97 meters of film, and every frame is used. She does not use a light meter: she relies solely on her experience. In *Bouquets*, there are no burned images or blurred frames, but imperfections that make the film more alive: «There are minor mistakes, and that's fine». Nature is never perfect, and Rose Lowder does not cut any frame out: no wilted flowers, no weeds. Cinema – like the wind – embraces everything that enters the garden's frame. When she gets the film from the lab, the filmmaker reproduces in her notebooks the mastery necessary to achieve what she carried out. On the contrary, everything related to her experience and body is not traced. The notebook allows her which practices work and why. The score for this improvisation is not the notebook, but the film. The notebook paves the way for the next *Bouquet* by reflecting on the practice based on what works well. «No rule always works». Filming necessarily takes time – the process can take up to three years –, as the filmmaker needs to visit the gardens several times. However, once the film has been developed, there is no going back. In the moment of filming, everything has already happened. *Bouquet* is a performance of agricultural cinema whose aim is to cherish a gesture belonging to the miracle of nature which, whatever happens, unfolds, continues to grow, blooms, wilts, is animated by wind and light, and in Rose Lowder's films, is given new life by cinema.

(fr)

cultiver sa pratique : les carnets de rose lowder

vincent sorrel

La pratique de Rose Lowder est intimement liée au maniement de ses caméras Bolex. C'est avec une Bolex mécanique, une H 16 RX de 1964 (n° 208587) que la cinéaste a réalisé ses premiers films. Pour *Roulement, rouerie, aubage* (1978), la cinéaste a choisi le mouvement de la roue à aubes d'un moulin à eau parce qu'il tourne comme le mécanisme de la caméra. Elle filme les mouvements des pales du moulin éclairées par les différentes lumières de la journée tout en explorant les caractéristiques de la Bolex – et celles de différentes pellicules –pour expérimenter les phénomènes que provoquent la rencontre entre la mécanique du moulin et de la caméra avec la nature. Très vite, Rose Lowder s'est intéressée « à l'excellente facilité » des caméras Bolex de filmer image par image. « Mes premiers films tournés image par image sont plutôt simples parce que l'ordre de projection des photogrammes correspond à leur d'enregistrement. Le stade suivant était d'utiliser la facilité de la caméra Bolex à fonctionner image par image en marche avant et en marche arrière normale pour un retour en arrière sans filmer. » Pour maîtriser cette nouvelle difficulté, la cinéaste utilise les deux compteurs de la caméra Bolex : « Un compteur métrique qui indique quelle longueur de film a été exposée et un compteur d'images avec deux disques. Le disque supérieur additionne les images en marche avant et les soustrait en marche arrière de 0 à 50 images, et le disque inférieur totalise les images en marche avant jusqu'à 1000 images et décompte les images en marche arrière. » Pour continuer à explorer ces possibilités, Rose Lowder a fait l'acquisition de deux caméras électriques : les Bolex 16mm EL, n° 312231 (1987) et 313142 (1998) ainsi que l'objectif Kern Vario-Switar, 12-5-100, à focale variable, fabriqué en Suisse pour Bolex. Très vite, elle complète ce matériel par un *Remote Control Unit/Timer* qui permet de contrôler la prise de vue avant et arrière. En comptant précisément les images, le temps devient une matière plus malléable. Rose Lowder explore la réalité de la technique jusqu'à faire apparaître le monde enfoui dans la conception unique de cette caméra: la société suisse Paillard S.A. a commencé par fabriquer des boites à musiques, puis des machines à écrire et des machines à calculer. Ces ancêtres de l'ordinateur ont des capacités computationnelles, c'est-à-dire la possibilité de combiner des notes, des lettres, des chiffres, ou des photogrammes entre eux, dans un ordre différent que celui de l'enregistrement mécanique de la réalité. Dans les mains de Rose Lowder, la Bolex est une boite à outils qui ouvre la possibilité de tisser des relations différentes avec la nature. En créant des pliages de l'espace et du temps, elle devient une boite à rythmes visuels. Les films glissent du figuratif vers un monde plus abstrait, du calcul des photogrammes à la poésie du rythme.

Le travail de Rose Lowder interroge aussi les mécanismes de la vision. Nos cellules rétiniennes, comme le fonctionnement de la caméra, sont stimulées de manière intermittente. Pour le film *Voiliers et coquelicots* (2001), la cinéaste filme deux photogrammes de coquelicots en mai, à l'époque de cette floraison, puis laisse le photogramme suivant non exposé, ce qui lui permet de filmer en juillet les voiliers qui sortent du port de Marseille… Les photogrammes de coquelicots et de bateaux se succèdent sur la pellicule, mais sont filmés à des mois d'intervalle. Rose Lowder utilise les spécificités de l'outil comme celles de la vision humaine pour créer un effet perceptif. À l'écran, les voiliers glissent dans les champs de coquelicots, mais cette image n'existe pas sur la pellicule: elle est fabriquée par le cerveau à partir des défauts de la rétine. Filmer image par image permet de relier deux réalités, mais aussi deux couleurs entre elles – le bleu et le rouge – sans qu'elles soient altérées par une surimpression. Le geste consiste à traverser les espaces et les temps sans collure entre les plans qui fragiliserait le support. Rose Lowder relie des mondes, durablement, sans collision, dans une économie de moyen qui crée de la fluidité. « Il n'y a personne qui travaille comme ça. Ainsi, il n'y a pas de compétition » dit Rose Lowder évoquant la modestie de sa démarche.

Rose Lowder est née à Miraflores, au Pérou. Pour gagner sa vie après avoir étudié à l'Académie des arts de Londres, elle a travaillé comme monteuse. Puis, elle a quitté l'industrie pour filmer sans montage: composer un bouquet d'images avec la caméra en filmant image par image des fleurs, multipliant les prises pour mieux les regarder. Avec la caméra, la cinéaste collecte des instants photogrammiques, à des moments différents, ou en changeant de point de vue d'une image à l'autre. Le montage est entièrement effectué dans la caméra, au tournage. Au moment de la projection, le film fait apparaître un entremêlement de fleurs et de mauvaises herbes, de floraison et de feuillaison,

dans un éclatement de lumières, de temps et d'espace. Pour sa série de *Bouquets*, Rose Lowder s'intéresse à des lieux, des jardins, qu'elle a choisi pour la façon dont ils sont cultivés, puis, elle se pose la question de comment les faire exister à nos yeux, avec les moyens du cinéma. Pour rendre grâce à la nature, mais aussi à celles et ceux qui cultivent ces lieux, elle invente un espace à leur mesure : chaque *Bouquet* fait 1 minute, c'est-à-dire 1440 photogrammes. Pourquoi cette durée ? Afin de mettre au point son geste, la cinéaste a découpé une pellicule afin de reconstituer – sur le mur de son atelier – une surface (presque) carrée qui correspond au ratio 1 : 1,33. Cette toile est au format de projection des images 16mm déterminant la durée des films de cette série (41 films à ce jour). La cinéaste considère le film comme une surface. Les spécificités techniques de ses caméras Bolex lui offrent la possibilité de venir exposer un photogramme resté vierge n'importe où sur la toile, comme le ferait un peintre. Ici, la cinéaste agit par touche impressionniste, à la manière des pointillistes, pour restituer un espace physique sur un support filmique, puis cet espace devient filmique grâce à la projection mouvementée. Les carnets servent à montrer la différence entre ce que l'on voit sur la pellicule et sur l'écran, c'est-à-dire la recherche, mais ce ne sont pas des documents de travail : il n'y a pas de ratures. De la même manière, les films sont entièrement réalisés au tournage : il n'y a pas de montage. Les carnets de Rose Lowder ne sont ni des scénarios, ni des partitions : « Je n'écris pas ce que je vais faire ». Ils sont fabriqués *a posteriori*: la cinéaste dessine les carnets quand elle reçoit les films du laboratoire et les voit pour la première fois : « on est toujours étonné ». Quel est cet étonnement ? A quoi servent les carnets ?

Pendant le tournage, Rose Lowder prend des notes. Elle précise le jour, l'heure, l'endroit, l'émulsion utilisée, éventuellement l'objectif et l'ouverture choisie. « Je veux que ce soit noté pour que, quand le film revient, je sache ce que je fais. » Pour ces brouillons, elle utilise un papier quadrillé comme celui des carnets : chaque carreau correspond à une image. Avec l'aide des deux compteurs de sa caméra Bolex, elle identifie les photogrammes qui sont exposées image par image, en continu, mais aussi les photogrammes qu'elle décide de ne pas impressionner sur le moment. Ces cases laissées vides par le tournage permettent d'imaginer un tissage d'images. Souvent, il s'agit de l'entrelacement de 3 photogrammes tournées image par image avec une lumière, des réglages et à des temps différents. « Certaines choses sont beaucoup plus facile à faire chevaucher avec d'autres. Avec l'eau, par exemple, les images sont fluides, et la lumière sur l'eau est changeante : c'est tout sauf rigide. Par contre, il y a des choses très rigides, qui ne se mélangent pas, et qui font de la pixellisation. » Le défaut de ce cinéma organique serait le numérique et sa distance avec la nature. La première fois que Rose Lowder a montré ses carnets dans une université américaine, c'était pour expliquer – *a posteriori* – le travail technique. Si les documents expriment la maitrise, ils masquent l'essentiel de cette pratique dont l'enjeu est d'entrer en relation directe avec la réalité. Le travail relève d'une technique qui ne se mesure pas sur du papier quadrillé : l'agilité, le savoir-être en présence, l'attente qui permet de filmer le crapaud, la réactivité qui permet de saisir le vol du flamant rose en se saisissant de la caméra sans avoir le temps de faire des réglages. « Je vais sur place et avec ma caméra, je décris ce qu'il y a. Mais il ne s'agit pas de filmer la réalité. C'est entrer dans la réalité d'une façon dont on ne peut pas la regarder. Jouer avec les moyens d'expression pour entrer dans le sujet. » Si la réalisation du *Bouquet* s'élabore à partir d'un protocole strict, ce cadre permet à la cinéaste d'être entièrement disponible aux gestes qu'elle déploie pour rendre compte de la nature au-delà de la vision. Paradoxalement, le rythme métrique structure tout en laissant de la place à l'imprévu, au hasard, à la possibilité de mettre en relation. Comment entrelacer les temps et les lumières, fabriquer de l'espace cinématographique, créer du mouvement et faire vibrer la nature ? Les *Bouquets* sont des films sans son, mais rythmés par les images : le monde muet entre en résonnance parce que les fleurs dansent. Le systématisme du protocole, mais aussi la rigueur de son exécution, construisent l'harmonie et la cohérence d'un espace. Comment faire rentrer la nature dans ce cadre rigide ? En comptant précisément les images avec sa caméra, la cinéaste développe une économie de l'attention pour le lieu qu'elle filme. Chaque *Bouquet* représente 10,97 mètres de pellicule et chaque photogramme tourné est utile. La cinéaste n'utilise pas de cellule photo-électrique qui permet habituellement de mesurer la lumière pour contrôler l'exposition, elle ne mobilise que son expérience de la lumière pour exposer la pellicule. Dans les *Bouquets*, il n'y a pas d'images brûlées, ni de photogrammes voilés, mais des défauts qui rendent le film plus vivant : « Il y a de petites erreurs et c'est bien. » La nature n'est jamais parfaite et Rose Lowder n'enlève rien au film ni fleur fanée, ni mauvaises herbes. Le cinéma – comme le vent – embrasse la totalité de ce qui rentre dans le tableau du jardin. Quand elle reçoit la pellicule du laboratoire, la cinéaste reproduit sur les carnets la maîtrise nécessaire à l'apparition de ce geste, mais tout ce qui relève de l'expérience et du corps n'est pas esquissé. Le carnet lui permet

de comprendre quelles pratiques fonctionnent et pourquoi ? Ce n'est pas le carnet qui est la partition de cette improvisation, mais le film. Le carnet prépare le prochain *Bouquet* en réfléchissant la pratique à partir de ce qui fonctionne. « Il n'y a pas de règle qui marchent toujours ».

Le tournage est nécessairement long – il peut s'étaler sur trois ans – pour réaliser de nombreux allers et retours avec le jardin. Néanmoins, entre le début et la fin de la bande pelliculaire, une fois développée, on ne peut plus revenir en arrière. Tout s'est passé au moment de la prise de vue. Le *Bouquet* est une performance de cinéma agricole dont l'enjeu est de cultiver un geste relevant du miracle de la nature qui, quoi qu'il arrive, se déploie, continue de pousser, fleurie, fane, est animée par le vent, la lumière, et, dans les films de Rose Lowder, est réanimée par le cinéma.

Carnet de tournage n° 486 / Taccuino delle riprese n° 486
photographie / fotografia: Vincent Sorrel

Le mouchoir avec lequel Rose Lowder obstrue l'objectif pour ne pas exposer un photogramme / Il fazzoletto con cui Rose Lowder ostruisce l'obiettivo per sottrarre un fotogramma all'esposizione
photographie / fotografia: Vincent Sorrel

Rose Lowder et le timer / Rose Lowder e il suo timer
photographie / fotografia: Vincent Sorrel

ies
s

poetry, diaries and novels

poet
and

a cura di / curated by
Giulia Simi

er

judith koelemeijer

jud

con il sostegno di / with the support of Settore Biblioteche e Welfare culturale del Comune di Bologna
nell'ambito del Patto per la Lettura di Bologna, Ambasciata e Consolato Generale del Regno dei Paesi Bassi,
Dutch Foundation for Literature e / and 'La Scoperta dell'Olanda'
in collaborazione con / in collaboration with Adelphi, Libreria Trame

(it)

Poetry, Diaries and Novels. Film di famiglia e letteratura ogni anno propone un incontro con uno scrittore o una scrittrice che più di altri abbiano messo a fuoco il tema della parola come indagine sulle storie personali intrecciate alla storia collettiva. I frammenti di vita compongono così il mosaico della storia: passata, presente, futura. Nella loro ricerca, spesso i media di registrazione della realtà – fotografia, cinema – scorrono sotterranei: evocati, indagati, interrogati. L'invito di quest'anno è andato a Judith Koelemeijer, giornalista e scrittrice olandese, autrice di *Etty Hillesum. Il racconto della sua vita* (Adelphi, 2025).

Il 9 marzo 1941, su consiglio del suo terapeuta Julius Spier, Esther Hillesum comincia ad affidare a un quaderno il doloroso tumulto dei suoi pensieri – la sua «costipazione spirituale», come la definisce con pungente humour. Non si conoscono suoi scritti anteriori a questa data, fatta eccezione per una lettera del 1936 all'amica Pim.
Il 7 settembre 1943 Etty salirà con i genitori e il fratello Mischa su un convoglio diretto ad Auschwitz-Birkenau, immane città di schiavi, e di lei si perderà ogni traccia.
Il folgorante diario di quei due anni, 1941-1942, sembra insomma esaurire la sua intera esistenza, quasi fosse il residuo di un rogo – o di un sacrificio. Non c'è un prima e non c'è un dopo. Eppure nel 1941 Etty aveva ventisette anni. Chi era davvero? O, per meglio dire, chi era stata prima che l'incontro con Spier la facesse rinascere? Interrogando instancabilmente innumerevoli documenti, testimonianze, carteggi, alberi genealogici e album di famiglia, Judith Koelemeijer è riuscita a colmare il vuoto che circonda il Diario, a dargli uno sfondo : a far luce sulla famiglia di Etty – «strepitoso miscuglio di barbarie e alta cultura» ed epicentro di un sisma psichico che travolgerà, oltre a lei, i fratelli Jaap e Mischa –, sugli studi universitari di diritto e sulla passione per la letteratura russa, sulla vasta rete di amicizie, sui molteplici, spregiudicati legami sentimentali («Ho spezzato il mio corpo come se fosse pane e l'ho distribuito agli uomini»), sulla sofferta decisione di lavorare alle dipendenze del Consiglio ebraico nel campo di Westerbork, dove vengono ammassati gli ebrei destinati alla deportazione e dove può sentirsi parte di un destino collettivo che occorre accettare: «essere presenti con tutto il cuore», questo solo conta.

Etty Hillesum during a sailing trip (1937) © Photo Bernard Meijlink, colouring photo Erwin Zeemering

(en)
Poetry, Diaries, and Novels. Home movies and Literature each year hosts a meeting with a writer who explores the power of words as a means of investigating personal stories interwoven with collective history. Fragments of life thus come together to form the mosaic of history, past, present, and future. In this journey, the media that record reality – photography, cinema – often flow beneath the surface: evoked, examined, and questioned. This year's guest is Judith Koelemeijer, Dutch journalist and writer, with her work *Etty Hillesum. Il racconto della sua vita* (Adelphi, 2025).

On March 9, 1941, at the suggestion of her therapist Julius Spier, Esther Hillesum began confiding the painful tumult of her thoughts to a notebook – her "spiritual constipation," as she described it with biting humor. No earlier writings of hers are known, apart from a single letter written in 1936 to her friend Pim. On September 7, 1943, Etty boarded a train with her parents and her brother Mischa, bound for Auschwitz-Birkenau, that immense city of slaves. From that moment on, all trace of her was lost. The luminous diary of those two years, 1941–1942, seems to encompass her entire existence, as if it were the residue of a fire, or a sacrifice. There is no before, and no after. And yet, in 1941, Etty was only twenty-seven. Who was she, truly? Or rather, who had she been before her encounter with Spier gave her new life?

Through tireless research into documents, testimonies, correspondence, family trees, and photo albums, Judith Koelemeijer has succeeded in filling the void surrounding the Diary, providing it with a background: shedding light on Etty's family – "a stunning mixture of barbarism and high culture," the epicenter of a psychic earthquake that would overwhelm not only her but also her brothers Jaap and Mischa – on her law studies and her passion for Russian literature, on her wide circle of friends, on her multiple and unreserved love affairs ("I broke my body as if it were bread and distributed it to men"), on her painful decision to work for the Jewish Council at the Westerbork camp, where Jews destined for deportation were gathered, and where she came to feel herself part of a collective fate that had to be embraced: "to be present with all one's heart" – that alone mattered.

The Hillesum family in 1931 © American Foto Cy, collection Jewish Museum Amsterdam

(it)

Etty credeva nella vita con tutto il cuore. Non temeva la morte, perché sapeva che la vita sarebbe andata avanti anche senza di lei e che, un giorno, sarebbero arrivati tempi migliori. L'importante non era lei, bensì il fatto che noi come collettività saremmo riemersi dal fango come specie umana più gentile e amorevole. Queste le sue parole: «Mi piacerebbe vivere abbastanza a lungo per poterlo spiegare agli altri, e se questo non mi sarà concesso, bene, allora qualcun altro lo farà al posto mio, continuerà la mia vita dov'essa si è interrotta. Ho il dovere di vivere nel modo migliore e con la massima convinzione, fino all'ultimo respiro: allora il mio successore non dovrà più ricominciare tutto daccapo, e con tanta fatica. Non è anche questa un'azione a beneficio dei posteri?». (Judith Koelemeijer)

(en)

Etty believed in life with all her heart. She did not fear death, because she knew that life would go on without her and that, one day, better times would come. What mattered was not herself, but the fact that we, as a collective, would rise again from the mud as a kinder and more loving human species. These were her words: «I would like to live long enough to be able to explain this to others, and if that will not be granted to me, well, then someone else will do it in my place, continuing my life from where it was cut short. I have the duty to live in the best possible way and with the utmost conviction, until my last breath: then my successor will no longer have to start all over again, with such great effort. Is this not also an action for the benefit of future generations?». (Judith Koelemeijer)

(it) Giornalista e scrittrice, Judith Koelemeijer vive e lavora ad Amsterdam. *Etty Hillesum* è apparso per la prima volta nel 2022.

(en) Journalist and writer, Judith Koelemeijer lives and works in Amsterdam. *Etty Hillesum* was first published in 2022.

concorso concorso concorso

ion competition competition co

(it) Un anno fa ci avvicinavamo ad Archivio Aperto 2024 mentre l'AI era maturata al punto di offrire ai comuni utenti la possibilità di generare e animare in pochi secondi immagini credibili. Fast forward all'edizione 2025, e data center e CPU sfornano ormai interi clip e filmati, in risposta ai prompt più disparati o generando autonomamente plot e personaggi, producendo milioni di terabyte di dati e di ore di immagini in movimento, alla cui imprecisione potremo aggrapparci ancora per poco, convinti di distinguere cosa sia accaduto davvero, e cosa no. In questo scenario che sembra sfarinarsi davanti e dentro ai nostri occhi, la selezione del Concorso di Archivio Aperto vuole da una parte tornare a offrire uno spazio sicuro in cui confrontarsi con materiali e storie che abbiano ancora la sostanza del vero e del tempo, senza temere di cadere vittime di banali illusioni o peggio inganni. Allo stesso tempo non intendiamo rassicurare troppo, al contrario: ogni confronto che, attraverso gli sguardi degli autori in programma, faremo con immagini d'archivio di ogni genere dovrà servire da allerta e addestramento, affinare capacità di riconoscimento e analisi, per tornare più attrezzati ad affrontare social network, news televisive, anche solo le pagine di un giornale. Mentre il proliferare di immagini e filmati di sintesi sottrae senso all'idea stessa di archivio, le visioni che faremo saranno puntelli nelle mura di un'immaginaria fortezza che non preserva solo memorie e documenti, ma difende ormai anche noi stessi di fronte alla sparizione del reale, che tutto rende possibile, il peggio soprattutto. (sergio fant)

(en) A year ago, we were getting closer to Archivio Aperto 2024, just as AI had grown to the point of offering the average user the possibility to generate and animate realistic images in a few seconds. Fast forward to the 2025 edition: data centers and CPUs are now churning out whole clips and videos, responding to the most varied prompts or autonomously generating plots and characters, producing millions of terabytes of data and hours of inaccurate moving images; however, how long can we hold onto this imprecision, convinced we can still distinguish between what really happened and what did not? In this scenario, which seems to crumble before and within our very eyes, the Archivio Aperto Competition selection seeks, on the one hand, to once again offer a safe space in which to engage with materials and stories that still carry the essence of truth and time, without the fear of falling victim to trivial illusions or worse, deceptions. On the other hand, we are not trying to be overly reassuring. Quite the opposite: every time we engage with archive images of any kind, through the perspectives of the featured authors, they must serve as both warning and training, sharpening our skills of recognition and analysis so that we may become better equipped to deal with social networks, television news, or even just the pages of a newspaper. While the proliferation of synthetic images and films strips away the meaning from the very idea of an archive, our screenings will serve as supports for the walls of an imaginary fortress. And such fortress not only preserves memories and documents, but also protects us from the disappearance of reality, which makes everything possible, especially the worst. (sergio fant)

jorge caballero
& camilo restrepo

09/05/1982

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
messico, spagna / mexico, spain	2025	10'	sperimentale / experimental

Una pellicola deteriorata, girata nel 1982 in un paese dell'America Latina, presenta una successione di immagini quotidiane, tra le quali spiccano alcune che testimoniano gli eventi violenti avvenuti il 9 maggio di quell'anno. Tra le immagini, una voce maschile presenta la versione ufficiale dei fatti. Sotto la sua apparente banalità, il film solleva il sospetto che ciò che è realmente accaduto sia stato insabbiato.

bio

Camilo Restrepo è nato a Medellín, Colombia. Dal 1999 vive e lavora a Parigi. I suoi film sono stati selezionati in festival come Cannes, Berlinale, Toronto, Rotterdam, Mar del Plata e New York. Ha vinto due volte il Pardino d'Argento a Locarno. Los Conductos*, il suo primo lungometraggio, ha vinto il premio per la migliore opera prima del concorso Encounters alla Berlinale 2020.*
Jorge Caballero è un regista e ricercatore specializzato in narrazioni guidate dall'intelligenza artificiale, dottore di ricerca presso l'Universitat Pompeu Fabra, co-direttore del programma in Cinema e Algoritmi presso la Universitat Autònoma de Barcelona. I suoi documentari sono stati presentati a Rotterdam, IDFA e SXSW. Il suo libro Artificial Imagination *esplora il futuro del cinema nell'era degli algoritmi.*

A deteriorated film, shot in 1982 in a Latin American country, presents a succession of everyday images, among which a few stand out that testify to the violent events that took place on May 9 of that year. Interspersed between the images, a man's voice presents the official version of the events. Beneath its apparent banality, the film raises suspicion that what really happened was covered up.

bio

Camilo Restrepo was born in Medellín, Colombia. Since 1999, he has lived and worked in Paris. His films have been selected for festivals such as Cannes, Berlinale, Toronto, Rotterdam, Mar del Plata and New York. He has twice won the Pardino d'Argento at Locarno. Los Conductos*, his first feature film, won the award for Best First Film of the Encounters competition at the Berlinale 2020.*
Jorge Caballero is a filmmaker and researcher specializing in AI-driven narratives, with a PhD from Universitat Pompeu Fabra. He's the co-director of the program in Cinema and Algorithms at Universitat Autònoma de Barcelona. His documentaries have been exhibited at Rotterdam, IDFA and SXSW.
His book Artificial Imagination *explores the futures of cinema in the algorithmic era.*

lavinia xausa

’86–’96

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
italia / italy	2025	3'	sperimentale / experimental

Scanditi dal ritmo incessante della natura, i video di famiglia girati da mio padre raccontano 10 anni di vita, segnati da ricordi semplici e momenti quotidiani. Ma sotto la superficie si insinuano frammenti di un’altra storia – Chernobyl, la Exxon Valdez, degli incendi in Kuwait, la pecora Dolly – tracce di un mondo fragile, segnato dall’uomo. La collina dietro casa, con il canto perpetuo dei suoi uccelli, continua a essere la colonna sonora che scandisce le nostre vite, ricordandoci che, alla fine, per quanto profonde possano essere le nostre tracce, sarà sempre lei a prevalere. Nonostante tutto la collina canterà sempre.

Lavinia Xausa (Bassano del Grappa, 1992) ha studiato tra Bologna e Berlino e si è laureata al DAMS di Bologna nel 2015. Nel 2017 ha conseguito il master in fotografia presso l’AKV St. Joost di Breda. Vive, lavora tra il Veneto e l’Olanda. Realizza progetti artistici interdisciplinari coinvolgendo gruppi di persone e invitandole a riflettere su identità e questioni sociali. Nel 99% dei casi, questi lavori si trasformano in film. Il suo documentario musicale So Loud The Sky Can Hear Us *è stato presentato all’IFFR Rotterdam nel 2022.*

materiali d’archivio
Video di famiglia e notiziari televisivi tra il 1986 e il 1996

Set to the relentless rhythm of nature, the home movies shot by my father recount 10 years of life marked by simple memories and everyday moments. But beneath the surface, fragments of another story creep in – Chernobyl, the Exxon Valdez, the Kuwait fires, Dolly the sheep – traces of a fragile world shaped by man. The hill behind our house, with its perpetual birdsong, continues to be the soundtrack that punctuates our lives, reminding us that, in the end, no matter how deep our marks may be, it will always prevail. Despite everything, the hill will always sing.

Lavinia Xausa (Bassano del Grappa, 1992) studied in Bologna and Berlin and graduated from DAMS in Bologna in 2015. In 2017, she obtained a master’s degree in photography from AKV St. Joost in Breda. She lives and works between Veneto and the Netherlands. She creates interdisciplinary art projects involving groups of people and inviting them to reflect on identity and social issues. In 99% of cases, these works turn into films. Her music documentary So Loud The Sky Can Hear Us *was presented at the IFFR Rotterdam in 2022.*

archival materials
Home videos and TV news footage from 1986 to 1996

oscar x. illingworth

autorretrato a los 13

self-portrait at 13

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
ecuador	2025	18'	documentario, sperimentale / documentary, experimental

Una stanza, una Vergine Maria, pubblicità di dentifrici, bikini, la guerra tra Ecuador e Perù, telenovelas venezuelane, notiziari notturni, il diavolo e il sole: un bambino scopre il cinema. Un collage video schizofrenico, come l'identità ecuadoriana o la fine del secolo. Una madre e suo figlio usano le stesse videocassette per registrarsi in linee temporali parallele, sovrapponendo diverse impressioni del mondo. Le immagini degli anni '90 rivelano un mondo tuttora alle prese con gli stessi problemi.

Regista e montatore ecuadoriano di film documentari. I suoi film-collage combinano filmati d'archivio e materiali contemporanei per esplorare la storia, l'identità e la tensione costante tra gli esseri umani e la natura. I suoi film sono stati proiettati in festival quali IFFR Rotterdam, Sheffield DocFest, Uppsala, MIDBO e Ultra Cinema.

materiali d'archivio
Programmi televisivi ecuadoriani trasmessi dai canali Ecuavisa, Teleamazonas e Si TV tra il 1990 e il 1996, e un archivio personale in formato Mini DV risalente al 2006

A room, a Virgin Mary, toothpaste ads, bikinis, the Ecuador-Peru war, Venezuelan soap operas, late-night news, the devil and the sun – a child discovers cinema. A schizophrenic video collage, like Ecuadorian identity or the turn of the century. A mother and her son use the same video tapes to record themselves in parallel timelines, overlapping different impressions of the world. Images from the 90s reveal a world still failing to solve the same problems.

Ecuadorian non-fiction filmmaker and editor. His film-collages combine archival footage and contemporary materials to explore history, identity, and the constant tension between humans and nature. His films have been screened at festivals such as IFFR Rotterdam, Sheffield DocFest, Uppsala, MIDBO, and Ultra Cinema.

archival materials
Ecuadorian TV news programmes from the Ecuavisa, Teleamazonas and Si TV channels between 1990 and 1996, and a Mini DV personal archive from 2006

patrick doyon

dizzy cavalry

cavalerie étourdie

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
canada	2025	1'	animazione / animation

Una bobina da 8mm di un western hollywoodiano torna a prendere vita. Al primo suono della tromba, la cavalleria carica, veloce e caotica, mentre il film fatica a tenere il passo. Si increspa, trema e si aggroviglia, intrappolato nel caos degli spari e nel fragore degli zoccoli al galoppo.

Patrick Doyon è un regista che vive a Montreal, in Canada. Il suo primo film professionale, Sunday*, ha ottenuto riconoscimenti nei festival internazionali ed è stato candidato all'Oscar come miglior cortometraggio animato. Ha studiato graphic design e divide il suo tempo tra l'illustrazione e l'animazione. Oltre alla sua attività artistica, insegna animazione alla Scuola di Design dell'UQAM (Montreal).*

materiali d'archivio

Estratti dalla versione in 8mm di *They Died With Their Boots On!* (Errol Flynn)

An 8mm reel of a Hollywood western flickers to life once more. As the first call of the bugle rings out, the cavalry charges – swift and chaotic – while the film strains to keep pace. It ripples, trembles and tangles, caught in the chaos of gunfire and the thunder of galloping hooves.

Patrick Doyon is a director based in Montreal, Canada. Its first professional film Sunday *garnered honours on the international festival circuit as well as being nominated for an Academy Award for Best Animated Short. He studied graphic design and he is sharing his time between illustration and animation. Alongside his artistic practice, he teaches animation at UQAM School of Design (Montreal).*

archival materials

Excerpts from a 8mm version of *They Died With Their Boots On!* (Errol Flynn)

michal kosakowski

holofiction

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
polonia, germania / poland, germany	2025	102'	sperimentale / experimental

Holofiction è un lungometraggio sperimentale che esplora la rappresentazione visuale dell'Olocausto attraverso un montaggio di migliaia di estratti tratti da film e serie televisive di finzione prodotti tra il 1938 e oggi. Attingendo a un vasto archivio di oltre 3.000 opere narrative, il film analizza criticamente come le immagini dell'Olocausto siano state codificate e riprodotte dal cinema nel corso dei decenni. Attraverso il suo approccio saggistico, *Holofiction* invita il pubblico a riflettere sull'etica e la responsabilità della narrazione cinematografica, sollecitando una comprensione più profonda di come queste rappresentazioni modellino la memoria collettiva e la percezione storica.

Michal Kosakowski (1975) è un regista e artista multimediale polacco-tedesco il cui lavoro spazia dal documentario al film di finzione e sperimentale. I suoi film pluripremiati Just Like the Movies *(2006) e* Zero Killed *(2012) esplorano la costruzione delle immagini e il superamento dei confini morali e sociali. Ha co-diretto* German Angst *(2015). Il suo ultimo lavoro,* Holofiction*, fa parte del progetto artistico multimediale* Dark Tourism*.*

materiali d'archivio

L'intera storia del cinema sulla Seconda Guerra Mondiale e l'Olocausto dal 1938 ad oggi

Holofiction is a feature length experimental film that explores the visual representation of the Holocaust through a montage of thousands of excerpts from fictional films and television series produced between 1938 and the present. Drawing from an extensive archive of over 3,000 narrative works the film critically examines how Holocaust imagery has been codified and reproduced in cinema across decades. Through its essayistic approach, *Holofiction* invites audiences to reflect on the ethics and responsibility of cinematic storytelling, urging a deeper understanding of how these representations shape collective memory and historical perception.

Michal Kosakowski (1975) is a Polish-German filmmaker and media artist whose work spans documentary, fiction, and experimental film. His award-winning films Just Like the Movies *(2006) and* Zero Killed *(2012) explore the construction of images and the crossing of moral and societal boundaries. He co-directed* German Angst *(2015). His latest work,* Holofiction*, is part of the multimedia art project* Dark Tourism*.*

archival materials

The complete history of World War II and Holocaust cinema from 1938 to the present

nicola eddy

how to write, an ai guide in four steps

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
italia / italy	2025	8'	sperimentale / experimental

In un futuro senza immaginazione, raccontare storie significa riciclare il passato. Un tutorial d'epoca, narrato da un'intelligenza artificiale, guida i creatori nella combinazione di frammenti di vecchie narrazioni, rivelando che la creazione è costruzione, non invenzione.

Nicola Eddy è nato a Venezia nel 1993. Nel 2019 ha iniziato il suo percorso come redattore e creatore nel campo della comunicazione culturale, evolvendosi poi come sceneggiatore e regista. La sua carriera esplora temi legati alla memoria e alle identità mutevoli nel tempo, con uno stile intimo e indipendente. La sua esperienza come autore di stand-up comedy influenza profondamente il suo approccio alla regia. La sua esplorazione artistica è caratterizzata da un equilibrio tra montaggio, scrittura e sperimentazione visiva.

materiali d'archivio
Filmati provenienti da vari archivi online, tutti contrassegnati da una licenza di pubblico dominio: Prelinger Archives, Eva Völkstorm, Mario Perez Video Collection e Al Larvick Conservation Fund

In a future without imagination, storytelling means recycling the past. A vintage tutorial, narrated by an AI, guides creators in combining fragments of old narratives, revealing that creation is construction, not invention.

Nicola Eddy was born in Venice in 1993. In 2019, he began his journey as an editor and creator in the field of cultural communication, eventually evolving into a screenwriter and director. His career explores themes related to memory and shifting identities over time, with an intimate and independent style. His experience as a stand-up comedy writer deeply influences his approach to directing. His artistic exploration is marked by a balance between editing, writing, and visual experimentation.

archival materials
Footage from various online archive, all labeled with public domain licensing: Prelinger Archives, Eva Völkstorm, Mario Perez Video Collection, Al Larvick Conservation Fund

mila zhluktenko &
daniel asadi faezi

in retrospect

rückblickend betrachtet

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
germania / germany	2025	14'	documentario / documentary

Lavoratori immigrati costruirono un centro commerciale per le Olimpiadi di Monaco del 1972. Nel 2016 lo stesso luogo è stato teatro di una sparatoria razzista. “E ora questo odio”, dice una donna nel film di Sohrab Shahid Saless *Addressee Unknown* (1983).

Mila Zhluktenko (Ucraina) e Daniel Asadi Faezi (Germania) hanno studiato al dipartimento di documentario dell’Università di Televisione e Cinema di Monaco di Baviera. Hanno diretto diversi film. Il loro ultimo lavoro, Waking Up in Silence*, è stato premiato dalla giuria internazionale come miglior cortometraggio alla Berlinale Generation Kplus. Il precedente* Aralkum *ha vinto il Premio della Giuria per il Miglior Cortometraggio a Visions du Réel. Attualmente stanno lavorando al loro primo lungometraggio.*

materiali d’archivio
Empfänger Unbekannt (1983) di Sohrab Shahid Saless, Bavarian Broadcasting (BR), Getty Images

Immigrant workers built a shopping mall for the Munich Olympics 1972. In 2016 this same place became the site of a racist shooting. “And now this hate”, concludes a woman in a Sohrab Shahid Saless’ film *Addressee Unknown* (1983).

Mila Zhluktenko (Ukraine) and Daniel Asadi Faezi (Germany) have studied in the Documentary department at the University of Television and Film, Munich. They have directed numerous films. Their latest Waking Up in Silence *was awarded the Best Shortfilm at Berlinale Generation Kplus by the International Jury.* Aralkum *previously won the Jury Prize for Best Shortfilm at Visions du Réel. They are currently working on their debut feature film.*

archival materials
Empfänger Unbekannt (1983) by Sohrab Shahid Saless, Bavarian Broadcasting (BR), Getty Images

michael almereyda
& courtney stephens

john lilly and the earth coincidence control office

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
stati uniti / usa	2025	89'	–

Un film-saggio sui misteri della coscienza e della comunicazione attraverso la vicenda del neurofisiologo e "psiconauta" John C. Lilly, e i suoi esperimenti con delfini e sostanze psichedeliche. Il motto di Lilly – "Il mio corpo è il mio laboratorio" – lo ha spinto a una radicale auto-sperimentazione, e la sua ricerca ha contribuito a inserire delfini e balene nell'immaginario del XX secolo. Le sue ricerche sono state condotte nei contesti mutevoli della Guerra Fredda degli anni '50, della controcultura degli anni '60 e dell'avanguardia ambientalista degli anni '70.

I film di Almereyda spaziano dai lungometraggi e corti narrativi ai ritratti documentari e film-diario. Le sue opere sono state presentate al Sundance, a Venezia, NYFF, TIFF, Rotterdam, Berlino, Locarno e Roma. Courtney Stephens è sceneggiatrice e regista. Il suo film non-fiction Terra Femme *è stato un New York Times critic's pick.* Invention*, lungometraggio ibrido, è stato presentato a Locarno nel 2024. I suoi film sono stati proiettati in musei (MoMA, Barbican) e festival (Berlinale, Viennale, IDFA, SXSW, Hong Kong NYFF).*

An essay film about the mysteries of consciousness and communication channeled through neurophysiologist and "psychonaut" John C. Lilly, a daring experimenter with dolphins and psychedelics. His motto – "My body is my laboratory" – carried him into realms of radical self-investigation, while his research also helped bring dolphins and whales into the collective dreamlife of the 20th century. His experimental projects were staged against the shifting backdrops of the 1950s Cold War, the counterculture of the 60s, and the environmental vanguard of the 70s.

Almereyda's films range from narrative features and shorts to documentary portraits and diary films. His work has premiered at Sundance, Venice, NYFF, TIFF, Rotterdam, Berlin, Locarno, and Rome. Courtney Stephens is a writer/director. Her non-fiction feature Terra Femme *was a New York Times critic's pick.* Invention*, a hybrid fiction feature, premiered at Locarno in 2024. Her films have been exhibited at museums (MoMA, Barbican) and at festivals (Berlinale, Viennale, IDFA, SXSW, Hong Kong, NYFF).*

materiali d'archivio / archival materials

Materiali d'archivio per gentile concessione, tra gli altri, di / Archival courtesy of, among others Archívo John y Colette Lilly – Cineteca Nacional México, British Pathé, CBC, Getty Images, Greenpeace, Historic Films, Imogen Cunningham Trust, National Film Board of Canada, POND5, Regents of the University of California, Light Cone & Robert Breer Estate, Steina & Woody Vasulka, The Vasulka Foundation, Universal Media

pierre primetens

la photo retrouvée

the found photo

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
francia / france	2024	76'	documentario / documentary

Durante la mia infanzia ho vissuto eventi traumatici, ho subito abusi che hanno influenzato per sempre la persona che sono. Ripenso spesso a quei momenti del passato, cercando di comprenderne il significato, per poter continuare a vivere. Oggi sono in grado di svelare questa storia e desidero raccontarla. Ma non ho alcuna foto della mia infanzia, né della mia famiglia. Sono state tutte perse o distrutte. Ho deciso così di raccontare la mia storia, ma prendendo in prestito i ricordi di altri.

Nato da madre portoghese e padre francese, dopo aver studiato arte e cinema Pierre Primetens ha intrapreso una serie di progetti, tra cui una trilogia autobiografica: A Trip to Portugal*,* Holidays in Mauritius *e* Against You*. Il suo film* The Festival of the Boys *approfondisce i riti di passaggio dei giovani ragazzi nel nord del Portogallo. Il suo lavoro è stato presentato a festival francesi e internazionali, tra cui Clermont-Ferrand, Doclisboa e Premiers Plans. Il suo ultimo film,* La photo retrouvée*, è stato presentato in anteprima agli États Généraux du Film Documentaire di Lussas.*

materiali d'archivio
Archives Ciclic Centre-Val de Loire, Archives Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Archives Départementales d'Indre-et-Loire, Archives Lobster Films, Archive Luna Park Films, Archive Da Silva

During my childhood, I lived through traumatic events, suffered abuse, which had impacted who I am forever. I often bring those moments back from the past, trying to understand the meaning, in order to stay alive. Today, I can unravel this story and I desire to tell it. But I have no picture of my childhood, nor of my family. They all have been lost or destroyed. I decided to tell my story, borrowing records from others.

Born to a Portuguese mother and a French father, after studying fine arts and cinema Pierre Primetens embarked on a diverse range of projects, including an autobiographical trilogy: A Trip to Portugal*,* Holidays in Mauritius*, and* Against You*. His film* The Festival of the Boys *delves into the rites of passage of young boys in northern Portugal. His work has been featured at French and international festivals, including Clermont-Ferrand, Doclisboa and Premiers Plans. His latest film,* La photo retrouvée*, premiered at the États Généraux du Film Documentaire in Lussas.*

archival materials
Archives Ciclic Centre-Val de Loire, Archives Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, Archives Départementales d'Indre-et-Loire, Archives Lobster Films, Archive Luna Park Films, Archive Da Silva

giulia cosentino
& perla sardella

le prime volte

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
italia, spagna / italy, spain	2025	16'	documentario / documentary

Emilia e Caterina si scrivono lettere in cui rivivono i loro ricordi adolescenziali e le prime esperienze in un collegio negli anni '50. Hanno scelto la vita che desideravano davvero o solo quella che osavano immaginare?

Giulia Cosentino è regista, sceneggiatrice e ricercatrice. Ha collaborato a film come Martin Eden *di Pietro Marcello e* Grand Tour *di Miguel Gomes. Nel 2019 ha diretto il corto* He and I*, al Torino Film Festival, e nel 2020* Why are you running away?*. Nel 2022 ha vinto il Premio Solinas per la miglior sceneggiatura. Insegna regia nel riutilizzo degli archivi al Centro Sperimentale di Cinematografia. Perla Sardella è montatrice e documentarista. Lavora con audiovisivi lineari, fotografia e installazioni.* Comfort Zone *(2015), il suo primo corto, è stato presentato al Torino Film Festival,* Prendere la parola *(2019) al festival Filmmaker.* Le grand viveur *(2020) è stato in concorso a Visions Du Réel. Ha esposto in gallerie d'arte internazionali, è co-fondatrice dell'associazione "Reframing Home Movies".*

materiali d'archivio
Fondo Valentini – privato, Fondo De Abbondi – privato, Fondo Castellina – Aamod

Emilia and Caterina write letters to each other revisiting their adolescent memories and earliest experiences at a boarding school in the 1950s. Did they choose the lives they truly wanted, or only those that they dared to imagine?

Giulia Cosentino is a director, screenwriter and researcher. She has collaborated on films including Pietro Marcello's Martin Eden *and Miguel Gomes' Grand Tour. In 2019, she directed the short* He and I*, at the Turin Film Festival, and in 2020* Why are you running away?*. In 2022, she won the Solinas Award for Best Screenplay. She teaches filmmaking using archive material at the Centro Sperimentale di Cinematografia.*
Perla Sardella is an editor and documentary filmmaker. She works with linear audiovisuals, photography and installations. Comfort Zone *(2015), her first short, was presented at the Turin Film Festival,* Prendere la parola *(2019) at the Filmmaker festival.* Le grand viveur *(2020) was selected for competition at Visions Du Réel. She has exhibited in international art galleries and is co-founder of the association "Reframing Home Movies".*

archival materials
Fondo Valentini – private, Fondo De Abbondi – private, Fondo Castellina – Aamod

tamara
garcía iglesias

locas del ático

madwomen in the attic

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
spagna / spain	2024	15'	documentario / documentary

Può Marguerite Duras guarirci dalla follia? Può quella donna dall'anima silenziosa essere in realtà pazza? Attraverso un casting analogico, il film esplora le rappresentazioni della follia nei film muti degli anni '20 e '30.

Tamara García Iglesias (Lasarte, 1978) ha lavorato negli ultimi 10 anni come regista, produttrice e curatrice in Spagna e Argentina.

materiali d'archivio
FPA Classics – Lobster Films, The Wellcome Collection, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Light Cone, Man Ray Trust Foundation/ADAGP/ VEGAP, L. Gaumont & CIE, Thomas Sessler Verlag GmbH, Národní Filmový Archiv, La Cinémathèque Française, Eye Filmmuseum, Cineteca di Bologna, L'Institut National de l'Audiovisuel, British Film Institute, Buena Vista Television, LLC, Museo Nazionale del Cinema di Torino

Can Marguerite Duras cure us of madness? Can that woman who is mute in soul be crazy? This film, through analog casting, explores the representations of madness in silent films of the 20s and 30s.

Tamara García Iglesias (Lasarte, 1978). Director, producer, and curator for the last 10 years between Spain and Argentina.

archival materials
FPA Classics – Lobster Films, The Wellcome Collection, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Light Cone, Man Ray Trust Foundation/ADAGP/ VEGAP, L. Gaumont & CIE, Thomas Sessler Verlag GmbH, Národní Filmový Archiv, La Cinémathèque Française, Eye Filmmuseum, Cineteca di Bologna, L'Institut National de l'Audiovisuel, British Film Institute, Buena Vista Television, LLC, Museo Nazionale del Cinema di Torino

sylvia schedelbauer

mother’s letter

母の手紙

paese / country
germania / germany

anno / year
2025

durata / run time
24'

categoria / category
documentario, sperimentale / documentary, experimental

La regista vuole avvicinarsi alla prospettiva della madre utilizzando il materiale d’archivio di famiglia.

I film di Sylvia Schedelbauer indagano lo spazio tra narrazioni storiche più ampie e ambiti personali e psicologici, principalmente attraverso manipolazioni poetiche di found footage e filmati d’archivio. Vive e lavora a Berlino.

materiali d’archivio
Archivio familiare di film amatoriali in Super 8

The filmmaker approximates her mother’s perspective using material from the family archive.

Sylvia Schedelbauer’s films negotiate the space between broader historical narratives and personal, psychological realms mainly through poetic manipulations of found and archival footage. She lives and works in Berlin.

archival materials
Family archive, Super 8 home movies

fermín eloy acosta

museo de la noche

museum of the night

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
argentina	2025	88'	documentario / documentary

Alla fine degli anni '60, l'artista argentino Leandro Katz si unì al Theatre of the Ridiculous, un'eccentrica compagnia legata alla scena queer underground di New York. Tra il 1970 e il 1976 scattò fotografie, si occupò delle luci e realizzò film sperimentali. Oggi, dal suo buio appartamento a Buenos Aires, Katz rivisita i suoi materiali: immagini di chi non c'è più, documenti fotografici, diapositive, negativi, film e video. Questo saggio cinematografico si muove tra archivi, testimonianze e spettri del passato che interrogano il presente, intrecciando i materiali per avvicinarsi, almeno per alcuni istanti, a quel passato mitico, e porre interrogativi sul tempo, l'arte, la sessualità, la morte e il cinema.

Fermín Eloy Acosta è uno sceneggiatore, scrittore e regista. Ha diretto il film Implantación *(2016) con Sol Bolloqui e Lucía Salas. Nel 2023 ha partecipato al Berlinale Talent Campus Buenos Aires. Nel 2019 ha vinto la Bienal de Arte Joven con il romanzo* Bajo lluvia, relámpago o trueno*. Nel 2024 ha vinto il Premio Hebe Uhart per il romanzo* Las visiones venenosas*.* Museum of the Night *è il primo film diretto da solo.*

materiali d'archivio
Archivi di Leandro Katz e di Theater of the Ridiculous di Charles Ludlam; Fales Library, New York University; Billy Rose Theater Division, New York Public Library

At the end of the 1960s, the Argentine artist Leandro Katz took part of the Theatre of the Ridiculous company, an eccentric group connected to the New York queer underground. Between 1970 and 1976, he took photographs, assisted with lighting, and created experimental works on film. Today, from his dimly lit apartment in Buenos Aires, Katz revisits his materials: images of the deceased, photographic records, slides, negatives, films and video. This film essay moves between archives, testimonies, and specters of the past that interrogate the present, interweaving materials to approach, at least in brief flashes, that mythical past and unfold questions about time, art, sexuality, death, and cinema.

Fermín Eloy Acosta is a screenwriter, writer and director. He directed the film Implantación *(2016), alongside Sol Bolloqui and Lucía Salas. In 2023, he participated in the Berlinale Talent Campus Buenos Aires. In 2019, he won the Bienal de Arte Joven with the novel* Bajo lluvia, relámpago o trueno*. In 2024, he won the Hebe Uhart Novel Prize for* Las visiones venenosas*.* Museum of the Night *is his first solo film.*

archival materials
Archives of Leandro Katz and Charles Ludlam's Theatre of the Ridiculous; Fales Library, New York University; Billy Rose Theatre Division, New York Public Library

diana allan

partition
تقسيم

paese / country
libano, palestina, canada / lebanon, palestine, canada

anno / year
2025

durata / run time
60'

categoria / category
documentario / documentary

Partition unisce filmati d'archivio dell'occupazione britannica della Palestina con registrazioni audio di rifugiati palestinesi in Libano. I film muti raccolti nelle collezioni imperiali racchiudono storie che sono state raccontate solo in minima parte e sguardi coloniali che permeano il presente. Recuperando la presenza palestinese attraverso storie, voci e canzoni, e rivelando tracce del passato coloniale nei paesaggi sonori del precario presente, *Partition* diventa una riflessione su ciò che i corpi ricordano e gli imperi dimenticano.

Diana Allan è una regista e docente di antropologia alla McGill University. È co-direttrice del Nakba Archive e titolare di una Canada Research Chair in antropologia degli archivi viventi. Tra le sue pubblicazioni figurano Voices of the Nakba: A living history of Palestine *(2021) e* Refugees of the Revolution: Experiences of Palestinian Exile *(2014).*

materiali d'archivio
Fonti d'archivio relative all'occupazione coloniale della Palestina, conservate in collezioni imperiali a Londra

Partition fuses archival footage from the British occupation of Palestine with audio recorded of Palestinian refugees in Lebanon. Silent films gathered in imperial collections hold histories that have barely been told, and ways of colonial seeing that seep into the present. Recovering Palestinian presence through story, voice and song, unraveling colonial pasts through soundscapes of the precarious present, *Partition* is a meditation on what bodies remember and empires forget.

Diana Allan is a filmmaker and professor of anthropology at McGill University. She is the co-director of the Nakba Archive and holds a Canada Research Chair in the anthropology of living archives. Her publications include Voices of the Nakba: A living history of Palestine *(2021) and* Refugees of the Revolution: Experiences of Palestinian Exile *(2014).*

archival materials
Archival sources from the colonial occupation of Palestine held in imperial collections in London

parastoo + faraz anoushahpour & ryan ferko

postscript

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
iran, canada	2024	30'	documentario, sperimentale / documentary, experimental

Le pellicole finite sul fondo del lago della diga di Karaj in Iran, dove il regista francese Albert Lamorisse precipitò nel 1970, riemergono. Durante una conversazione telefonica, un archivista iraniano specula sulla morte di Lamorisse e sul restauro e la diffusione delle sue ultime immagini.

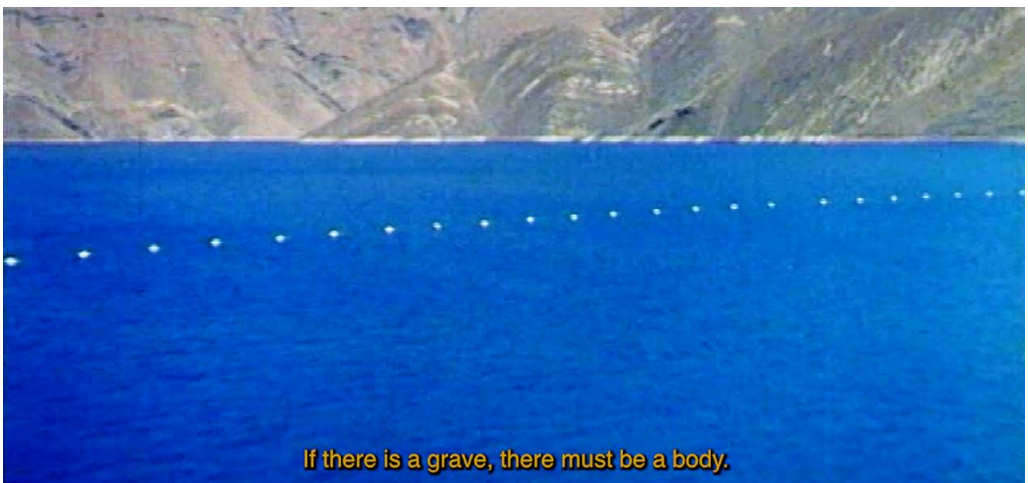
Parastoo e Faraz Anoushahpour e Ryan Ferko collaborano dal 2013. La loro pratica condivisa esplora l'interazione di molteplici soggettività come strategia per affrontare il potere insito nelle strutture narrative. Mettendo in primo piano l'idea di luogo come fulcro, il loro lavoro cerca sia di decodificare l'ambiente circostante sia di mettere in discussione la produzione di immagini. I loro progetti recenti sono stati presentati al MoMA, e_flux, Berlinale, Punto De Vista, Viennale, New York Film Festival, TIFF e altri.

materiali d'archivio
Scene tratte dall'epilogo senza titolo di *Le Vent des Amoureux*, girato da Albert Lamorisse e presentato postumo nel 1978

The drowned footage recovered from the Karaj Dam in Iran – where French filmmaker Albert Lamorisse crashed in 1970 – resurfaces. During a phone conversation, an Iranian archivist speculates on Lamorisse's death and the restoration and circulation of his final images.

Parastoo and Faraz Anoushahpour and Ryan Ferko have worked in collaboration since 2013. Their shared practice explores the interplay of multiple subjectivities as a strategy to address the power inherent in narrative structures. Foregrounding the idea of place as a central focus, their work seeks to both decode their surroundings and trouble the production of images. Their recent projects have been presented at MoMA, e_flux, Berlinale, Punto De Vista, Viennale, New York Film Festival, TIFF, and others

archival materials
Scenes from the untitled postscript to *Le Vent des Amoureux*, shot by Albert Lamorisse and released posthumously in 1978



milja viita

seafarers

skönärit

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
finlandia / finland	2025	63'	sperimentale / experimental

Skönärit è un film di montaggio dedicato alla figura dei marinai, basato su filmati d'archivio girati in tutto il mondo da loro stessi. *Skönäri* è un antico termine gergale finlandese che significa marinaio. La sceneggiatura è basata sui diari di bordo, sulle lettere e sui telegrammi che la regista ha ottenuto insieme ai filmati raccolti in una piccola città portuale finlandese chiamata Rauma. Attraverso la tragica storia vera di un giovane marittimo, Jalmar Yrjänen, il film ritrae la vita degli uomini di mare in balia degli elementi naturali, toccando temi come il colonialismo e la globalizzazione.

Milja Viita è un'artista e regista finlandese. Le sue opere trattano temi legati alla natura o alle osservazioni delle scienze naturali. Il suo film sperimentale Animal Bridge U-3033 *è stato premiato al Tampere Film Festival nel 2019. È una ex allieva della Art University Helsinki, dove oggi insegna regia cinematografica.*

materiali d'archivio

Film in Super8 e archivi familiari privati, Rauma Maritime Museum: lettere di Jalmari Yrjänen e della sua famiglia, testimonianze dell'equipaggio della nave M/S Mercur e del Capitano Louko, diari di bordo della M/S Mercur, S/S Tor e S/S Transdal

Skönärit is a collage film about seafarers based on archival footage shot around the globe by sailors themselves. *Skönäri* is old Finnish sailor slang, meaning a seafarer. The script is based on the logbooks, letters and telegrams the filmmaker obtained alongside the footage from a small Finnish port town called Rauma. Through the tragic true-life story of a young sailor, Jalmar Yrjänen, the film portrays the life of those working at sea at the mercy of the natural elements, while also touching upon themes of colonialism and globalization.

Milja Viita is a Finnish artist and film director. Her works deal with themes related to nature or observations from the natural sciences. Her experimental film Animal Bridge U-3033 *won an award at the Tampere Film Festival in 2019. She is a former student of the Art University Helsinki, where she now teaches film directing.*

archival materials

Super 8 films and private family archives, Rauma Maritime Museum: letters from Jalmari Yrjänen and his family, testimonies from the crew of the M/S Mercur and Captain Louko, logbooks from the M/S Mercur, S/S Tor and S/S Transdal

oleksiy radynski

special operation

спеціальна операція

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
ucraina, lituania / ukraine, lithuania	2025	65'	documentario / documentary

Quando le truppe russe occuparono la centrale nucleare di Chernobyl, nelle primissime ore dell'invasione dell'Ucraina, le loro attività vennero documentate dalle telecamere a circuito chiuso. *Special Operation* si basa su quelle riprese, registrate nel luogo del peggior disastro nucleare della storia. I russi avevano trasformato l'area della centrale in una base militare nel tentativo di occupare la capitale ucraina Kiev, ad appena 150 chilometri di distanza. Il piano russo era di rimanerci solo tre giorni, il tempo che immaginavano necessario alla caduta dell'Ucraina. Sono invece rimasti bloccati nel sito radioattivo per cinque settimane, solo per vedere il loro esercito sconfitto nella battaglia per Kiev.

Oleksiy Radynski è un regista e sceneggiatore, vive a Kiev. I suoi film sperimentano con le forme del documentario e le pratiche del cinema politico. Sono stati presentati in festival come Rotterdam, Oberhausen, Docudays, Sheffield, Krakow, Leipzig, e all'Institute of Contemporary Arts (Londra), e-flux (New York) e Biennale di Taipei. Il suo film Chornobyl 22 *ha vinto il Grand Prix di Oberhausen.*

materiali d'archivio
Filmati delle telecamere a circuito chiuso della centrale nucleare di Chernobyl

When the Russian troops occupied Ukraine's Chornobyl Nuclear Power Plant, in the very first hours of their all-out invasion of Ukraine, their activities were documented by the CCTV cameras. *Special Operation* is based on that footage, recorded at the site of the worst nuclear disaster in history. The Russians had turned the territory of the Chornobyl Nuclear Power Plant into a military base in an attempt to occupy the Ukrainian capital of Kyiv, located just a hundred miles away. The Russian plan was to stay in Chornobyl for just three days, their imagined time span for Ukraine's downfall. Instead, the Russians were stuck at the radioactive site for five weeks, only to see their army collapse in the battle for Kyiv.

Oleksiy Radynski is a film director and screenwriter based in Kyiv. His films experiment with documentary forms and political cinema practices. They have been presented at festivals such as Rotterdam, Oberhausen, Docudays, Sheffield, Krakow, Leipzig, and at the Institute of Contemporary Arts (London), e-flux (New York) and the Taipei Biennial. His film Chornobyl 22 *won the Grand Prix at Oberhausen.*

archival materials
Footage from the closed-circuit cameras at the Chernobyl nuclear power plant

tomasz wolski

the big chief

wielki szef

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
polonia / poland	2025	85'	documentario / documentary

The Big Chief è un coinvolgente film di spionaggio con straordinari protagonisti, che rievoca la vicenda di una figura storica sconosciuta ma affascinante, sullo sfondo dei tumultuosi eventi storici dell'Europa del '900. Filmati d'archivio provenienti da varie parti del mondo, brillantemente montati, svelano gradualmente un nuovo mistero del XX secolo: chi era davvero *il grande capo*?

Tomasz Wolski è regista, sceneggiatore, direttore della fotografia, montatore. È membro della Polish Filmmakers Association, della Polish Film Academy, della European Film Academy e, dal 2024, del Consiglio del Polish Film Institute. Il suo lungometraggio documentario 1970 è stato proiettato e premiato in oltre 50 festival internazionali, tra cui Archivio Aperto 2022.

materiali d'archivio
INA, Atoms&Void, Institute Of National Remembrance, WFDiF, CCW C. Cay Wesnigk Film & Archive, Agentur Karl Hökes, RTS, DR, Getty, Kino Library, Beeld en Geluid, Cinematek, IPBC Film Archive, SONUMA-RTBF, Telewizja Polska S.A., Associated Press, Martin Manho Archive, University of Washington, Bundesarchiv, Eva Braun Home Movies Video, Pond5

The Big Chief is a character-driven immersive spy film about an unknown, yet captivating historical figure against the backdrop of tumultuous historic events of 20th century Europe. Brilliantly edited archival footage from various parts of the world gradually reveals another mystery of the 20th century. Who was *The Big Chief*?

Tomasz Wolski is a director, screenwriter, cinematographer, editor. He is a member of the Polish Filmmakers Association, the Polish Film Academy, the European Film Academy, and since 2024 of the Council of the Polish Film Institute. His feature-length documentary 1970 was screened and awarded at over 50 international festivals, including Archivio Aperto 2022.

archival materials
INA, Atoms&Void, Institute Of National Remembrance, WFDiF, CCW C. Cay Wesnigk Film & Archive, Agentur Karl Hökes, RTS, DR, Getty, Kino Library, Beeld en Geluid, Cinematek, IPBC Film Archive, SONUMA-RTBF, Telewizja Polska S.A., Associated Press, Martin Manho Archive, University of Washington, Bundesarchiv, Eva Braun Home Movies Video, Pond5

theo panagopoulos

the flowers stand silently, witnessing

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
regno unito / united kingdom	2024	17'	documentario / documentary

Quando un regista palestinese stabilitosi in Scozia porta alla luce un archivio cinematografico scozzese di fiori selvatici palestinesi, raramente visto, decide di recuperarlo. Questo tenero film d'essai si interroga sul ruolo della creazione dell'immagine come strumento di testimonianza e di violenza, quando è connessa ai legami tra le persone e la terra.

Theo Panagopoulos è un regista greco-libanese-palestinese e ricercatore con sede in Scozia. Il suo lavoro esplora i temi della memoria collettiva, dello spostamento, dell'identità frammentata e del linguaggio in modo sia sensibile che politico.

materiali d'archivio
National Library of Scotland

When a Palestinian filmmaker based in Scotland unearths a rarely-seen Scottish film archive of Palestinian wild flowers, he decides to reclaim the footage. This tender essay film questions the role of image-making as a tool of both testimony and violence when connected to entanglements between people and land.

Theo Panagopoulos is a Greek-Lebanese-Palestinian filmmaker and PhD researcher based in Scotland. His work explores themes of collective memory, displacement, fragmented identity and language in an equally sensitive and political way.

archival materials
National Library of Scotland

mooyoung kim

the sense of violence

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
corea del sud / south korea	2025	114'	documentario / documentary

Il film ripercorre l'evoluzione del cinema e della politica sudcoreani dagli anni '50, esaminando in particolare la loro intersezione nel contesto storico dell'"arte anticomunista" e del regime di Park Chung-hee negli anni '60 e '70. La censura e gli interventi della Korean Central Intelligence Agency rivelano il ruolo simbolico del potere e dell'ideologia nel rapporto tra immagine e realtà. Il film ci spinge a riflettere sui creatori di immagini: possono collaborare con il potere per servirne l'ideologia o registrare immagini fuori dal suo controllo, ma comunque influenzate da una gerarchia che le eccede. *The Sense of Violence* è un saggio visivo rigoroso e appassionante sulle immagini e la rappresentazione.

Kim Mooyoung realizza film e progetti multimediali basati. Il suo primo lungometraggio Night Light *(2018) è stato proiettato al festival di Busan e premiato al Seoul Independent Film Festival e ai Wildflower Film Awards Korea. Il corto sperimentale* Gold Dragon Mountain *(2021) è stato invitato ai Rencontres Internationales Paris/Berlin e all'Oberhausen International Short Film Festival.*

materiali d'archivio
Cinegiornali dell'esercito americano anni '50, cinegiornali coreani dagli anni '50 ai '90, film di propaganda e anti-comunisti degli anni '70 e '80

The film traces the evolution of South Korean cinema and politics since the 1950s, particularly examining their intersection within the historical context of "anti-communist art" during the Park Chung-hee regime in the 60s and 70s. Notably, the censorship and intervention of the Korean Central Intelligence Agency reveal the symbolic role of power and ideology in the relation between image and reality. The film prompts us to reflect on image creators: they may collaborate with power to serve its ideology or passively record images outside its control, yet even these can be influenced by a larger hierarchy of power. *The Sense of Violence* is a rigorous and compelling visual essay on images and representation.

Kim Mooyoung creates films and multimedia projects. His first feature film, Night Light *(2018), was screened at the Busan Film Festival and won awards at the Seoul Independent Film Festival and the Wildflower Film Awards Korea. His experimental short film* Gold Dragon Mountain *(2021) was invited to the Rencontres Internationales Paris/Berlin and the Oberhausen International Short Film Festival.*

archival materials
US Army newsreels from the 1950s, Korean newsreels from the 1950s to the 1990s, propaganda and anti-communist films from the 1970s and 1980s

alex ross perry

videoheaven

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
stati uniti / usa	2025	173'	sperimentale / experimental

Luogo di scambio socio-culturale, mecca del consumismo e fonte di angoscia esistenziale, la videoteca ha cambiato per sempre il nostro modo di interagire con i film. Con la narrazione di Maya Hawke ad accompagnare frammenti tratti da centinaia di fonti (da spot televisivi a film di successo), *Videoheaven* racconta la storia dell'impatto glorioso, caotico, innovativo, a volte squallido, ma innegabilmente radicale del videonoleggio sulla cultura cinematografica.

Alex Ross Perry è nato a Bryn Mawr, in Pennsylvania, nel 1984. Ha frequentato la Tisch School of the Arts della New York University e lavorato alla videoteca Kim's Video di Manhattan. È il regista di Impolex *(2009),* The Color Wheel *(2011),* Listen Up Philip *(2014),* Queen of Earth *(2015),* Golden Exits *(2017),* Her Smell *(2018),* Ghost: Rite Here Rite Now *(2024) e* Pavements *(2024). Ha diretto video musicali per Pavement, Ghost, Kim Gordon, Sleigh Bells e molti altri. Vive a Brooklyn, New York.*

materiali d'archivio

Estratti da circa 200 tra lungometraggi, serie tv e animate, clip pubblicitarie, video promozionali e industriali, da *The Big Sleep* (1916) a *Madame Web* (2024)

Socio-cultural hub, consumer mecca, and source of existential dread; the video rental store forever changed the way we interact with movies. With narration by Maya Hawke over footage culled from hundreds of sources (from TV commercials to blockbuster films), *Videoheaven* tells the story of an industry's glorious, confusing, novel, sometimes seedy, but undeniably seismic impact on movie culture.

Alex Ross Perry was born in Bryn Mawr, Pennsylvania in 1984. He attended the Tisch School of the Arts at New York University and worked at Kim's Video in Manhattan. He is the director of the films Impolex *(2009),* The Color Wheel *(2011),* Listen Up Philip *(2014),* Queen of Earth *(2015),* Golden Exits *(2017),* Her Smell *(2018),* Ghost: Rite Here Rite Now *(2024) and* Pavements *(2024). He has directed music videos for Pavement, Ghost, Kim Gordon, Sleigh Bells and many more. He lives in Brooklyn, New York.*

archival materials

Excerpts from approximately 200 feature films, TV and animated series, advertising clips, promotional and corporate videos, from *The Big Sleep* (1916) to *Madame Web* (2024)

a le	giuria ufficiale	giuria ufficiale	giuria ufficiale	g uf
official jury	official jury	official jury	official jury	

(it) Monika Preischl è archive producer e archive researcher per produzioni cinematografiche a livello internazionale, sia documentarie che di finzione. Ha ricevuto due Focal Awards e ha promosso lo sviluppo di mercati dedicati all'archivio in Germania, dando vita nel 2022 a DOK ARCHIVE all'interno di DOK Industry (Lipsia). È cofondatrice dell'associazione professionale GRAP, che tutela e rappresenta Archive Researchers e Archive Producers in Germania. Svolge regolarmente attività di formazione attraverso seminari, workshop e docenze sul lavoro con gli archivi. È stata archive researcher e archive producer per *Riefenstahl* di Andres Veiel, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia 2024, e successivamente per *A Six Billion Dollar Man* di Eugene Jarecki, presentato al Festival di Cannes 2025.

(en) Monika Preischl is working as an archive producer and researcher for documentary and fictional film productions worldwide. She won two Focal Awards and initiated Archive Markets in Germany – since 2022 DOK ARCHIVE at DOK Industry in Leipzig and co-founded the professional association "GRAP", which represents the interests of Archive Researchers* and Archive Producers* in Germany. She is lecturing and giving seminars and workshop on working with archives. In August 2024 she premiered with her Archive work in *Riefenstahl* by Andres Veiel at the Venice Filmfestival and with *A Six Billion Dollar Man* by Eugene Jarecki in Cannes 2025.

(it) Rosa Barotsi è ricercatrice e docente presso l'Università di Modena e Reggio Emilia e Principal Investigator del progetto IMFilm, finanziato da NextGeneration EU, incentrato sulle culture cinematografiche oltre l'industria. La sua ricerca e il suo lavoro curatoriale esplorano le intersezioni tra cinema, genere e lavoro. È co-fondatrice della rete Feminist Frames e del collettivo In Front of the Factory. Recentemente ha curato il numero speciale *Gender and Labour in the Italian Screen Industries* (Genere e lavoro nelle industrie cinematografiche italiane) pubblicato su *Comunicazioni Sociali* (2023). La sua monografia, *Time and the Everyday in Slow Cinema*, è stata recentemente pubblicata da ICI BerlinPress (2025). In precedenza è stata Marie Skłodowska-Curie Fellow e Fellow presso l'ICI Berlin. Ha co-curato programmi cinematografici per e-flux, Kino Arsenal, Haus der Kulturen der Welt e Streeen, tra gli altri.

(en) Rosa Barotsi is a researcher at the University of Modena and Reggio Emilia, and Principal Investigator of the NextGeneration EU-funded project IMFilm, focusing on filmmaking cultures beyond the industry. Her research and curatorial work explore the intersections of film, gender, and labour. She is a co-founder of the Feminist Frames network and the In Front of the Factory collective. She recently co-edited the special issue "Gender and Labour in the Italian Screen Industries" in *Comunicazioni Sociali* (2023). Her monograph, *Time and the Everyday in Slow Cinema* was recently published by ICI BerlinPress (2025). She was previously a Marie Skłodowska-Curie Fellow and a Fellow at ICI Berlin. She has curated film programmes for e-flux, Kino Arsenal, Haus der Kulturen der Welt, and Streeen, amongst others.

(it) Matteo Parisini è autore e regista bolognese. Ha realizzato diversi film documentari, tra cui *La mia virgola. Enzo Biagi alla scoperta del mondo* (2020), *Infinito. L'universo di Luigi Ghirri* (2022) e *Diari della Liberazione* (2025). I suoi lavori sono stati presentati in prestigiosi festival e hanno raggiunto il pubblico nei cinema e attraverso la messa in onda su importanti network e piattaforme televisive italiane e internazionali, tra cui Artè, ZDF, Rai Tre, Sky Arte, Rai 5, RSI e Al Jazeera. Il suo ultimo documentario è *Oltre il confine. Le immagini di Francesco e Mimmo Jodice* (2025), in uscita questo autunno. Accanto all'attività di regista, affianca l'insegnamento del cinema nelle scuole medie e superiori con Schermi e Lavagne della Cineteca di Bologna.

(en) Matteo Parisini is a filmmaker and author based in Bologna. He has directed several documentary films, among them *La mia virgola. Enzo Biagi alla scoperta del mondo* (2020), *Infinito. L'universo di Luigi Ghirri* (2022), and *Diari della Liberazione* (2025). His works have been presented at major international festivals and have reached audiences in cinemas as well as through broadcasts on leading Italian and international television networks and platforms, including Artè, ZDF, Rai Tre, Sky Arte, Rai 5, RSI, and Al Jazeera. His most recent documentary, *Oltre il confine. Le immagini di Francesco e Mimmo Jodice* (2025), is scheduled for release in the fall. In addition to his filmmaking activity, he teaches cinema in middle and high schools within the Schermi e Lavagne educational program of the Cineteca di Bologna.

zioni
iali

proiezioni
speciali

proiez
spec

a cura di / curated by
Sergio Fant, Giulia Simi

cial
nings

special
screenings

spec
screen

anna negri

toni, mio padre

paese / country	anno / year	durata / run time	categoria / category
italia / italy	2025	109'	documentario / documentary

(it) Quando Anna aveva quattordici anni, suo padre è stato arrestato e accusato di essere il capo occulto del terrorismo italiano, accuse da cui anni dopo è stato prosciolto. Dopo quattro anni di prigione e quindici di esilio, Toni Negri è diventato un pensatore di fama mondiale, e il suo arresto solo un capitolo di una vita fuori dal comune. Ma per Anna, questa storia ha lasciato un'impronta indelebile. Il film diventa così il racconto delle ferite di due generazioni, insieme intime e collettive. Anna e Toni si ritrovano a Venezia, entrambi di fronte alla macchina da presa, filmati da un amico. Toni sa che vede questa città per l'ultima volta, morirà sei mesi dopo, e Anna, che non ha mai vissuto con lui da quando è stato arrestato, lo accompagna cercando di recuperare il tempo perduto. È in questa nuova dimensione di viaggio e di reciproca scoperta, che ridotti a pochi gesti e a parole essenziali vediamo sciogliersi gli ultimi nodi, i dubbi, i significati di due vite tanto complesse.

Anna Negri è nata a Venezia. All'età di diciotto anni ha lasciato l'Italia, e si è trasferita a Parigi, dove ha iniziato a lavorare come assistente alla regia. In seguito ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Groningen in Olanda e a Londra, dove si è laureata in cinema presso il London College of Printing e ha conseguito un Master in Regia al Royal College of Art. Nel 1998 è tornata in Italia per dirigere la sua opera prima, In principio erano le mutande, selezionata nella sezione Forum del Festival di Berlino nel 1999. Tra il 2000 e il 2021 ha diretto cinque film per la televisione e due serie per la piattaforma Netflix. Nel 2008 ha diretto il suo secondo lungometraggio, Riprendimi, in concorso al Sundance. Nel 2009 ha pubblicato il suo primo romanzo Con un piede impigliato nella Storia (Feltrinelli). Dal 2017 insegna regia alla Scuola d'Arte Cinematografica Gian Maria Volonté di Roma.

dichiarazione della regista

Toni, mio padre è un film molto personale, biografico e autobiografico, in cui il presente veneziano, girato da Stefano Savona, si intreccia con interviste, film di famiglia, fotografie e i miei filmati in Super8, girati dai sedici anni in poi. Questi materiali montati da Ilaria Fraioli e musicati da Giulia Tagliavia, raccontano una storia personale in cui ha fatto irruzione la Storia ufficiale, evocata attraverso repertori televisivi e testate giornalistiche. La sfida per me è stata riuscire a raccontare una vita così stratificata, individuandone i tratti essenziali. Potevo finalmente cercare di capire quella mentalità rivoluzionaria dello scorso secolo e porre domande sull'eticità della violenza o su come si attraversa una sconfitta. La nostra relazione, che costituisce un racconto in parallelo, forse più avvincente, è così diventata quel dispositivo narrativo che permette di fare emergere temi universali come il conflitto tra ideologia e vita e anche quello tra generazioni e generi. (Anna Negri)

materiali d'archivio

Fondazione Baruchello, Teche Rai, Archivio Nazionale Cinema Impresa, AAMOD – Archivio Audiovisivo Del Movimento Operaio E Democratico, Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale Dei Film Di Famiglia, Cinescatti – Lab80, Royal College Of Art, Archivi Privati Anna Negri

(en) When Anna was 14 years old, her father was arrested and accused of being the hidden leader of Italian terrorism, charges from which he was later acquitted. After four years in prison and fifteen in exile, Toni Negri became a world-renowned thinker, and his arrest just one chapter in an extraordinary life. But for Anna, this story left an indelible mark. The film thus becomes the tale of the wounds of two generations, both intimate and collective. Anna and Toni meet again in Venice, both in front of the camera, filmed by a friend. Toni knows he is seeing this city for the last time – he will die six months later – and Anna, who has never lived with him since his arrest, accompanies him in an attempt to recover lost time. It is within this new dimension of travel and mutual discovery, reduced to a few gestures and essential words, that we witness the unraveling of the last knots, the doubts, and the meanings of two such complex lives.

Anna Negri was born in Venice. At the age of 18, she left Italy and moved to Paris, where she began working as an assistant director. She later studied at the Academy of Fine Arts in Groningen, the Netherlands, and in London, where she graduated in Film from the London College of Printing and earned a Master's degree in Directing at the Royal College of Art. In 1998, she returned to Italy to direct her debut feature film, In principio erano le mutande (At the Beginning There Were Underpants), which was selected for the Forum section of the Berlin Film Festival in 1999. Between 2000 and 2021, she directed five television films and two series for Netflix. In 2008, she directed her second feature film, Riprendimi (Good Morning Heartache), which competed at Sundance. In 2009, she published her first novel, Con un piede impigliato nella Storia (Feltrinelli). Since 2017, she has been teaching directing at the Gian Maria Volonté School of Cinematographic Art in Rome.

director's statement

Toni, My Father is a very personal, biographical and autobiographical film, in which the Venetian present, shot by Stefano Savona, intertwines with interviews, home movies, photographs, and my own Super8 footage filmed from the age of sixteen onward. These materials, edited by Ilaria Fraioli and set to music by Giulia Tagliavia, tell a personal story into which official History forcefully entered, evoked through television archives and newspaper headlines. For me, the challenge was to succeed in recounting such a layered life while identifying its essential traits. At last, I could try to understand that revolutionary mindset of the last century and raise questions about the ethics of violence or about how one faces defeat. Our relationship, which unfolds as a parallel narrative – perhaps even the more compelling one – thus became the narrative device that allows universal themes to emerge, such as the conflict between ideology and life, and also that between generations and genders. (Anna Negri)

archival materials

Fondazione Baruchello, Teche Rai, Archivio Nazionale Cinema Impresa, AAMOD – Archivio Audiovisivo Del Movimento Operaio E Democratico, Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale Dei Film Di Famiglia, Cinescatti – Lab80, Royal College Of Art, Archivi Privati Anna Negri

irene dionisio

murmur

paese / country	anno / year	durata / run time	installazione / installation
italia / italy	2025	6'	

(it) Dove sei? Leggero, buffo ed epico. Se gli orizzonti non fossero così vicini che folate seguiresti? È un desiderio quello che ti solleva, un dolore che ti sospinge, una follia quella che ti porta a fondo. Dove vai ora? Il vento come note a margine, sussurri e applausi. Questo soffio è un sospiro all'unisono. *Murmur* segue il volo reale e metaforico di un gabbiano, attraverso lo sguardo di una figura femminile – sospesa in un tempo indefinito – che ne indaga le meccaniche fisiche e divine. Prendendo spunto dal celebre monologo di Nina de *Il gabbiano* di Anton Čechov, *Murmur* si pone in dialogo – attraverso un linguaggio immaginifico – con il senso di un'arte davvero libera.

Irene Dionisio (Torino, 1986) è filmmaker e artista. Il suo primo lungometraggio Le ultime cose *(2017), presentato alla Settimana della Critica di Venezia, è stato nominato ai David di Donatello e ai Globi d'Oro e ha vinto un Nastro d'Argento per la sceneggiatura. In precedenza, con i documentari* La fabbrica è piena *(2012) e* Sponde *(2015), ha ottenuto riconoscimenti internazionali tra cui il Premio Solinas e il Premio Scam. Ha realizzato* Mondo Nuovo *(2020) e il ritratto documentario* ABO. Transitando *(2021), prodotto da Gucci e Rai Teche, e ha ricevuto il Premio Giuseppe Bertolucci (2021). Le sue opere sono state esposte in musei e istituzioni internazionali, tra cui Palazzo Grassi, PAC Milano, MAMbo Bologna, Magazzino Italian Art (NY) e ONU. Accanto alla ricerca artistica, ha diretto il Lovers Film Festival, collaborato con testate e istituzioni culturali e insegnato in numerose scuole e accademie (tra cui Scuola Civica Milano, Scuola Holden, Head Ginevra, NYU Film Academy). Nel 2023 ha pubblicato il volume* Lo sguardo del regista – Gli innovatori del cinema italiano*. È giurata dell'Accademia dei David di Donatello e lavora a nuovi progetti cinematografici e installativi.*

(en) Where are you? Light, playful, and epic. If the horizons weren't so near, which gusts would you follow? It is desire that lifts you, pain that drives you, madness that drags you down. Where are you going now? The wind, like marginal notes, whispers and applause. This breath is a sigh in unison. *Murmur* follows the real and metaphorical flight of a seagull, through the gaze of a female figure – suspended in an undefined time – who investigates its physical and divine mechanics. Inspired by Nina's famous monologue in *The Seagull* by Anton Chekhov, *Murmur* enters into dialogue – through an imaginative language – with the meaning of a truly free art.

Irene Dionisio (Turin, 1986) is a filmmaker and artist. Her debut feature film Le ultime cose *(2017), presented at Venice Critics' Week, was nominated for the David di Donatello and Golden Globes and won a Nastro d'Argento for Best Screenplay. Previously, with the documentaries* La fabbrica è piena *(2012) and* Sponde *(2015), she received international recognition, including the Premio Solinas and the Scam Award. She directed* Mondo Nuovo *(2020) and the documentary portrait* ABO. Transitando *(2021), produced by Gucci and Rai Teche, and was awarded the Giuseppe Bertolucci Prize in 2021. Her works have been exhibited in international museums and institutions such as Palazzo Grassi, PAC Milano, MAMbo Bologna, Magazzino Italian Art (NY), and the United Nations. Alongside her artistic research, she has directed the Lovers Film Festival, collaborated with cultural institutions and media, and taught in numerous schools and academies, including Scuola Civica Milano, Scuola Holden (Turin), HEAD Geneva, and NYU Film Academy. In 2023, she published* Lo sguardo del regista – Gli innovatori del cinema italiano*. She is a member of the David di Donatello Awards jury and is currently working on new film and exhibition projects.*

una produzione di / a production by
Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia con / with I Cammelli

liberamente ispirato a / freely inspired by
Il gabbiano di A. Čechov /
The Seagull by A. Chekhov

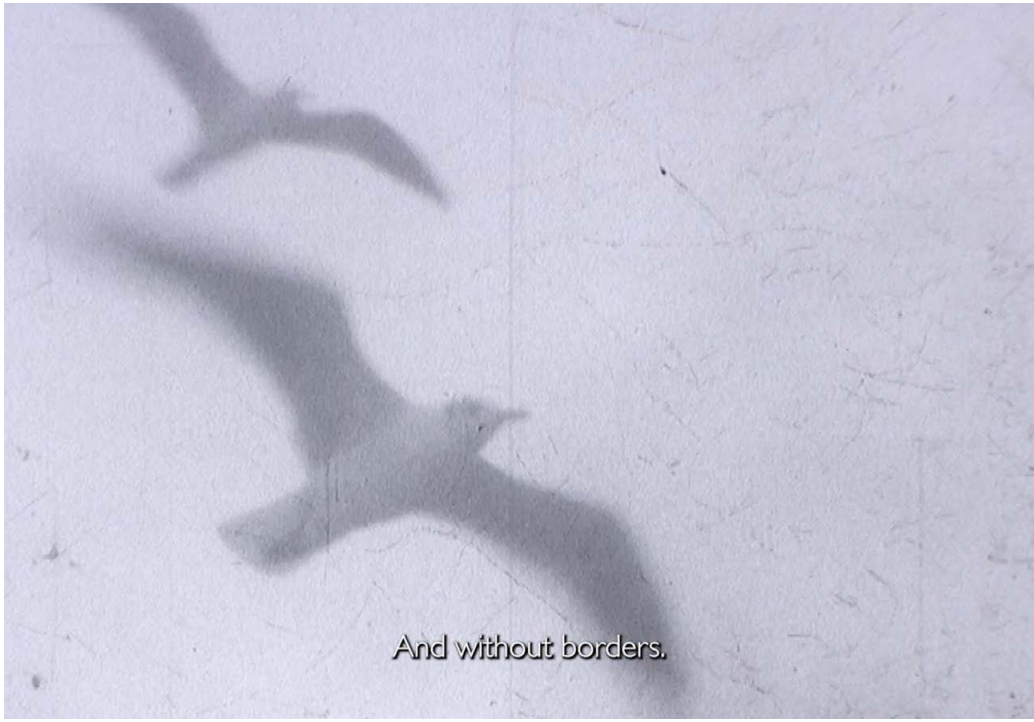
testi e regia / texts and direction
Irene Dionisio

a cura di / curated by
Giulia Simi

con la voce di / featuring the voice of
Isabella Ragonese

ricerche d'archivio / archive research
Fondazione Home Movies: Chiara Garbari
8 e Mezzo: Michele Lezza
Film di Famiglia Sardegna: Luisa Cutzu, Luca Maccioni, Alessia Pinna

grazie a / thanks to
Archivio Film di Famiglia Sardegna, Laboratorio Offi_Cine – Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, Università di Sassari



che carte blanche carte

oc paris cinédoc paris cinédoc pa
coop film coop film coop

routes désirs / déroutes désirs / d

(it)
Uno spazio curatoriale che Archivio Aperto affida, per ogni edizione,
a un festival, artista o collettivo europeo di cinema sperimentale.

> Il movimento del cinema indipendente in Francia nacque in realtà da gruppi di insegnamento o da gruppi di lavoro interni all'università, in particolare con l'ingresso dei corsi di cinema negli atenei dopo il 1968... In questo senso, Vincennes fu un'esperienza rivelatrice per numerosi studenti che vi si recavano: era un luogo in fermento, dove si poteva studiare, guardare, mostrare e realizzare film, e scoprire il cinema indipendente. All'interno del primo dipartimento interamente dedicato al cinema, già dall'inizio dell'anno accademico 1970, avviammo una serie di corsi-laboratorio dedicati al cinema sperimentale.
>
> (Claudine Eizykman e Guy Fihman, "Images d'un mouvement : Un Mouvement se constitue", Cinéma experimental – experimentalni film catalog, 2002)

Nel febbraio del 1974, a Parigi, i cineasti e docenti Claudine Eizykman e Guy Fihman, insieme ad alcuni studenti del Dipartimento Sperimentale di Cinema dell'Università di Vincennes, fondarono la Paris Films Coop: una struttura indipendente, autogestita dai cineasti stessi, con l'obiettivo di garantire la più ampia diffusione delle proprie opere – indipendenti, sperimentali e d'avanguardia.

Grazie anche ai legami con la rivista Melba e il ciné-MBXA, la Coop si trasformò successivamente in Cinédoc. Negli ultimi cinquant'anni, l'associazione Cinédoc Paris Films Coop si è dedicata con costanza alla conservazione, distribuzione e promozione del cinema d'avanguardia e sperimentale, contribuendo in modo decisivo alla sua diffusione e valorizzazione.

In occasione del suo cinquantesimo anniversario, Cinédoc presenta una selezione di film francesi realizzati negli anni formativi della Paris Films Coop: opere innovative e sorprendenti che segnarono la rinascita del cinema sperimentale francese negli anni Settanta. Questa programmazione invita a riscoprire le estetiche singolari, diversificate e radicali di un gruppo di cineasti che lavoravano in stretta relazione con la materialità e la percezione cinematografica, totalmente liberi dai vincoli narrativo-rappresentativo-industriali (NRI) teorizzati da Claudine Eizykman nel suo fondamentale saggio *La jouissance cinéma* del 1975.

La natura del cinema si rivela così nelle vibrazioni che sprigiona quando si sottrae al quadro del cinema dominante e alle convenzioni politiche, sociali e morali imposte dall'ordine capitalistico. Le opere riunite nel programma *Désirs / Déroutes* restituiscono, nei loro ritmi spezzati e continui, la forza pulsante del pensiero e della pratica femminista degli anni Settanta e Ottanta. È un flusso di percezioni e desideri

che attraversa corpi, gesti e sguardi, trovando nell'immagine il luogo privilegiato di espressione, libertà e sovversione: la percezione del tempo tempo scorre attraverso gli occhi e straripa, inevitabilmente, in una grande festa *de femmes*.

Un ringraziamento a Bárbara Janicas.

(en)

A curatorial space that, in each edition, Archivio Aperto entrusts to a European festival, artist, or collective devoted to experimental cinema.

> The independent cinema movement in France actually emerged from teaching groups or internal working groups at the university, notably with the entry of cinema into the universities after 1968... In this regard, Vincennes was revelatory for numerous students who went there: it was a place where things were brewing, where one could study, watch, show, and make films, and discover independent cinema. Within the first department entirely dedicated to cinema, from the beginning of the 1970 academic year we created a series of workshop-courses devoted to experimental cinema.
>
> (Claudine Eizykman and Guy Fihman, "Images d'un mouvement : Un Mouvement se constitue", Cinéma experimental – experimentalni film catalog, 2002)

In February 1974, in Paris, filmmakers and teachers Claudine Eizykman and Guy Fihman, together with a group of students from the Experimental Cinema Department at the University of Vincennes, founded the Paris Films Coop: an independent, filmmaker-run structure created to ensure the widest possible circulation of their works – independent, experimental, and avant-garde. Thanks also to its ties with the magazine Melba and the ciné-MBXA, the Coop later evolved into Cinédoc. Over the past fifty years, the association Cinédoc Paris Films Coop has remained dedicated to the preservation, distribution, and promotion of avant-garde and experimental cinema, playing a decisive role in its dissemination and recognition.

On the occasion of its fiftieth anniversary, Cinédoc presents a selection of French films made during the formative years of the Paris Films Coop: innovative and striking works that marked the rebirth of French experimental cinema in the 1970s. This program invites us to rediscover the singular, diverse, and radical aesthetics of a group of filmmakers who worked in close relation with cinematic materiality and perception, entirely free from the narrative-representational-industrial (NRI) constraints theorized by Claudine Eizykman in her seminal 1975 volume *La jouissance cinéma*.

The nature of cinema reveals itself in the vibrations it radiates when it breaks free from the framework of dominant cinema and the political, social, and moral conventions imposed by the capitalist order. The works gathered in the program *Désirs / Déroutes* convey, through their fractured and continuous rhythms, the pulsating force of feminist thought and practice in the 1970s and 1980s. They form a flow of perceptions and desires that traverses bodies, gestures, and gazes, finding in the image a privileged site of expression, freedom, and subversion: time itself flows through the eyes and inevitably overflows into a great *fête de femmes*.

A special thanks to Bárbara Janicas.

claudine eizykman

v.w. vitesse women

francia / france, 1974, 16mm, 36'

(it) Premiato al Knokke-le-Zoute Experimental Film Festival nel 1975, *Vitesses Women* di Claudine Eizykman è “un film torrenziale e abbagliante, che intreccia diverse sequenze a ritmi differenti, talvolta al limite delle soglie percettive, consentendo quello sregolamento dei sensi auspicato da Rimbaud e aprendo la strada ad altre modalità di percezione.” (Michel Nuridsany, *Le Figaro*)

(en) Jury Prize at the Knokke-le-Zoute Experimental Film Festival in 1975, *Vitesses Women* by Claudine Eizykman “gives us a torrential, dazzling film interlacing several sequences at different rhythms, sometimes bordering on perceptive thresholds, enabling that derangement of the senses desired by Rimbaud, paving the way for other modes of perception.” (Michel Nuridsany, *Le Figaro*)

barbara glowczewska

gros loup

francia / france, 1976, 16mm, 6'

(it) Dipinto di rosa e di viola, Alice nel Paese delle Donne... (Barbara Glowezewska, Paris Films Coop catalog, 1979)

(en) Painted in pink and purple, Alice in Woman’s Land... (Barbara Glowezewska, Paris Films Coop catalog, 1979)

barbara glowczewska

fête de femmes à l'université de vincennes

francia / france, 1977, 16mm, 3'

(it) Erano in migliaia a danzare alla Libera Università di Paris 8, nel Bois de Vincennes, dove seguivamo i corsi di Claudine Eizykman e Guy Fihman, così come quelli di Gilles Deleuze. Un fuoco di gioia condiviso da tutte le generazioni. Con mia sorella Magda, mia madre Bozena, la mia prozia Hanna, Laurence e tutte le amiche. (Barbara Glowczewska)

(en) They were thousands dancing at the Free University of Paris 8 in the Bois de Vincennes, where we were following the courses of Claudine Eizykman and Guy Fihman, as well as those of Gilles Deleuze. A fire of joy shared by all generations. With my sister Magda, my mother Bozena, my great-aunt Hanna, Laurence and all the friends. (Barbara Glowczewska)

unglee

c'est fou!

francia / france, 1977, 16mm, 11'

(it) *C'est Fou* non è una successione di fotografie pubblicitarie accuratamente scelte. *C'est Fou* è qualcos'altro: una scoperta, uno sguardo rinnovato su ciò che pensavamo di conoscere. Qui, ogni fotografia conserva tutta la sua forza e al tempo stesso ne acquisisce una nuova, grazie ai ritmi e alle associazioni del film... Forse *C'est Fou* è più di un bell'oggetto seducente, ma esiste un piacere più grande della seduzione? (Unglee, Paris Films Coop catalog, 1979)

(en) *C'est Fou* is not a succession of carefully chosen advertising photographs. *C'est Fou* is something else: a discovery, a fresh look at something we thought we knew. Here, each photograph retains all its power whilst acquiring a new one, through the film's rhythms and associations... *C'est Fou* is perhaps more than a beautiful object that seduces us, but what greater pleasure is there than seduction? (Unglee, Paris Films Coop catalog, 1979)

martine zévort, f. gros

en hommage à

francia / france, 1978, 16mm, 3'

(it) Un film queer radicale. Due corpi si intrecciano, alla ricerca l'uno dell'altro. Punteggiato da lettere maiuscole, una celebrazione dell'amore lesbico. (Mathilde Suliga-Descamps)

(en) A radical queer film. Two bodies intertwine, searching for each other. Punctuated by capital letters, a celebration of lesbian love. (Mathilde Suliga-Descamps)

catherine le gallou

zephyr déroutes

francia / france, 1983, 16mm, 7'

(it) Veloce e fugace: una strada che si snoda attraverso l'interazione di una carrellata in avanti (un'auto che percorre la strada) e di uno zoom all'indietro che tenta di trattenerla: l'idea sottostante è, idealmente, la perfetta compensazione di questi due movimenti all'interno di un'inquadratura fissa, in cui le uniche variazioni sarebbero ottiche. Il film è una serie di giochi con lo spazio (e con il mezzo cinematografico stesso) attraverso la sovrapposizione di sequenze opposte e lo sfasamento temporale che, grazie alle sue varie combinazioni, produce uno spazio in costante evoluzione. (Années 80, nouvelle génération, CNAC-Pompidou, 1985)

(en) Fast and fleeting: a road that winds through the interplay of a forward tracking shot (a car moving along the road) and a zoom-out attempting to hold it back – the underlying idea being, ideally, the perfec compensation of these two movements within a fixed frame where the only variations would be optical. The film is a series of games with space (and the film medium itself) through the superimposition of opposing sequences, and the deliberate time-lag that, by means of its various combinations, produces a constantly evolving space. (Années 80, nouvelle génération, CNAC-Pompidou, 1985)

a cura di / curated by
Giulia Simi

lezioni d’archivio

lezioni d’archivio
lezioni d’archivio

(it) Le attività con le scuole occupano uno spazio sempre più rilevante all'interno della programmazione della Fondazione Home Movies. I film di famiglia rappresentano infatti uno strumento di apprendimento interdisciplinare, multiculturale e adattabile a diverse fasce di età per lo sviluppo di competenze di *film education*.

In occasione della XVIII edizione di Archivio Aperto, verranno presentati i risultati e le riflessioni didattiche del progetto "Piccoli formati, grandi memorie: il cinema e la storia" (a.s. 2024-25), realizzato nell'ambito del Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola – Progetti di rilevanza territoriale 2023, promosso da MiC-Ministero della Cultura e MIM-Ministero dell'Istruzione e del Merito.

"Piccoli formati, grandi memorie: il cinema e la storia" ha intrecciato percorsi di didattica dell'audiovisivo, cittadinanza attiva e condivisione delle memorie, favorendo confronti intergenerazionali e interculturali a partire dai film di famiglia. Attraverso attività didattiche adattate alle diverse esigenze dei percorsi scolastici, bambini/e, alunni/e, studenti e studentesse hanno sviluppato competenze in media education, film literacy ed educazione civica: il cinema amatoriale, affiancato dalla raccolta di testimonianze orali e dal riuso creativo, si è rivelato una preziosa fonte storica per analizzare le trasformazioni sociali e culturali, oltre a rappresentare un terreno di confronto e partecipazione.

Il progetto si è esteso in tutta la regione Emilia-Romagna, coinvolgendo 9 Istituti Comprensivi in 6 diversi contesti urbani (Bologna, Modena, Reggio Emilia, Parma, Montechiarugolo – PR, Barbiano – RA), per un totale di 28 classi e 603 alunni: 7 classi dell'infanzia (139 bambini/e), 9 classi della primaria (IV e V, 175 alunni/e), 4 classi della secondaria di I grado (91 alunni/e) e 8 classi della secondaria di II grado (198 studenti/studentesse).

Scuola dell'Infanzia. I bambini e le bambine della scuola dell'Infanzia (età 5 anni) sono stati coinvolti nella visione di brevi estratti di film di famiglia, raffiguranti bambini e bambine della loro età: dai giochi al parco ai primi giorni di scuola, hanno osservato com'è cambiato il loro quotidiano a partire dal passato. Le memorie audiovisive del Novecento sono state poi rielaborate, a partire dalla loro immaginazione e fantasia, nella realizzazione di tre tipologie di output: tre brevi opere di animazione stop motion, animate e sonorizzate dai bambini/e, un flipbook e un calendario con i fotogrammi illustrati dai bambini/e.

Scuole primarie e secondarie di primo grado. Gli alunni e le alunne delle scuole primarie e secondarie di primo grado, con il supporto degli esperti della Fondazione Home Movies e di formatori specializzati, hanno appreso come funziona un archivio e quali sono le modalità per raccogliere memorie, sia filmiche che orali. Hanno inoltre imparato ad analizzare le immagini del passato non solo sotto il profilo

cinematografico, ma anche come fonti storiche da interrogare e confrontare con le testimonianze orali. Il progetto ha portato infine alla realizzazione di un prodotto audiovisivo collettivo sul tema della parità di genere: com'è cambiato il ruolo della donna all'interno della società e della famiglia del Novecento ad oggi? Abbiamo cercato di rispondere a questa domande a partire dai mestieri, i ritratti, la casa, l'abbigliamento, le vacanze racchiuse nelle pellicole di famiglia, e le interviste a testimoni donne che hanno attraversato i cambiamenti sociali del secolo scorso.

Scuole secondarie di II grado. Gli studenti e le studentesse delle classi secondarie di II grado hanno partecipato alla prima edizione di Archivio Aperto Young, spin-off del festival Archivio Aperto, in una rassegna composta da 4 matinée, dedicata al cinema d'archivio, ai film di famiglia e al riuso creativo delle memorie private e alla loro relativa valorizzazione nel contesto contemporaneo, attraverso varie forme. Le opere selezionate – tra lunghi, medi e cortometraggi – hanno avuto come obiettivo la presentazione di differenti modalità e pratiche di riuso del materiale d'archivio. I matinée hanno visto il coinvolgimento di esperti e autori coinvolti nelle opere presentate tra registi, autori, archive producer e musicisti.

con le formatrici di Fondazione Home Movies: Ilaria Ferretti, Giulia Simi, Irene Tedeschi, Benedetta Valdesalici

(en) Educational initiatives with schools are playing an increasingly central role in the programming of the Home Movies Foundation. Home movies offer a unique learning tool: interdisciplinary, multicultural, and adaptable to different age groups, fostering skills in film education.

For the 18th edition of Archivio Aperto, we present the outcomes and reflections from the project "Piccoli formati, grandi memorie: il cinema e la storia" (Small Formats, Great Memories: Cinema and History) – school year 2024–25. The project was part of the National Plan for Cinema and Images for Schools – Projects of Territorial Relevance 2023, promoted by the Ministry of Culture (MiC) and the Ministry of Education and Merit (MIM).

"Piccoli formati, grandi memorie: il cinema e la storia" combined audiovisual education, active citizenship, and the sharing of memory, encouraging intergenerational and intercultural dialogue through home movies. Tailored activities across different school levels allowed children and students to develop skills in media literacy, film literacy, and civic education. Amateur films – together with oral histories and creative reuse – proved to be a valuable resource for exploring social and cultural change, as well as a platform for participation and exchange.
The project reached across Emilia-Romagna, involving 9 comprehensive institutes in 6 cities (Bologna, Modena, Reggio Emilia, Parma, Montechiarugolo – PR, Barbiano – RA). In total, 28 classes and 603 pupils took part: 7 kindergarten classes

(139 children), 9 primary school classes (grades 4–5, 175 pupils), 4 lower secondary classes (91 pupils), and 8 upper secondary classes (198 students).

Kindergarten. Five-year-olds were introduced to short clips from home movies showing children their own age. From playing in the park to first days at school, they observed how everyday life has changed over time. These 20th-century memories were then reimagined through creative activities, resulting in three short stop-motion animations (produced and voiced by the children themselves), a flipbook, and a calendar illustrated with film frames.

Primary and Lower Secondary Schools. With the guidance of Home Movies experts and specialized educators, pupils discovered how an archive works and how to collect both filmed and oral memories. They learned to analyze images of the past not only from a cinematic perspective but also as historical sources, to be questioned and compared with oral testimonies. The project concluded with a collective audiovisual work on gender equality: how has the role of women in society and family life changed from the 20th century to today? Pupils explored this question through family films – depicting work, portraits, domestic life, clothing, holidays – combined with interviews with women who experienced the social transformations of the last century.

Upper Secondary Schools. Students at upper secondary level took part in the first edition of Archivio Aperto Young, a spin-off of the festival. This program featured four matinées dedicated to archival cinema, home movies, and the creative reuse of private memories, highlighting their contemporary relevance. The selected works – feature films, medium-length, and shorts – showcased different found footage practices. The matinées also featured discussions with experts and creators involved in the films, including directors, writers, archive producers, and musicians.

with the educational trainers of Fondazione Home Movies: Ilaria Ferretti, Giulia Simi, Irene Tedeschi, Benedetta Valdesalici

io aperto
earch

archivio aperto
research

archivio
resea

a cura di / curated by
Giulia Simi

(it)
Archivio Aperto Research è la sezione del festival inaugurata del 2025: uno spazio dedicato all'approfondimento di progetti di ricerca che mettono al centro la valorizzazione degli archivi e la programmazione contemporanea legata alle pratiche di cinema sperimentale.

(en)
Archivio Aperto Research is the section of the festival inaugurated in 2025: a space dedicated to the exploration of research projects that focus on the enhancement of archives and on contemporary curatorial practices related to experimental cinema.

atlas – atlante delle televisioni locali

(it) *ATLas – Atlante delle Televisioni Locali* indaga e mappa le storie, spesso trascurate, delle reti tv private attive in Italia su scala locale tra il 1976 e il 1990. Il progetto esplora gli inizi delle trasmissioni legali via etere, il consolidarsi di alcune esperienze (e il fallimento di altre), l'impatto dell'emittenza locale su estetica, programmazione e pubblici televisivi, fino allo stabilirsi del duopolio nazionale che ha ridotto gli spazi per tali operatori.

Il lavoro si concentra su cinque reti (Antenna 3, Sardegna 1, TeleRoma56, TeleSanterno, Videogruppo) nelle rispettive aree d'influenza regionale (Lombardia, Sardegna, Lazio, Emilia-Romagna, Piemonte), ricostruendone le articolate storie e il ruolo nell'evoluzione del sistema dei media italiano e della più ampia struttura sociale e culturale del Paese. Si tratta di emittenti che, oltre a costituire un primo elemento di contrasto al monopolio del servizio pubblico, hanno saputo costruire un forte legame con i territori e le istituzioni urbane di riferimento.

Nonostante l'impatto diretto e indiretto di questi canali nel dare forma all'ambiente mediale nazionale di oltre quattro decenni, la mancanza di accesso agli archivi e la limitata conoscenza delle loro evoluzioni ha finora costretto queste reti ai margini dell'indagine accademica, lacunosa anche a causa della scarsità di fonti e informazioni attendibili.

Così, il progetto ha adottato una metodologia fortemente innovativa, a unire le culture della produzione e distribuzione televisiva, la storia del cinema e dei media, la storia orale, sociale e territoriale e gli studi su archivi e infrastrutture per affrontare i canali locali e il loro sviluppo in una prospettiva sistemica e multifocale.

ATLas ha approfondito il fenomeno attraverso differenti modalità: l'accesso e la mappatura di dati, materiali e archivi formali e informali; interviste in profondità ad addetti ai lavori, pubblico e soggetti interessati; la ricostruzione di legami, influenze, buone pratiche, idee e programmi.

Il progetto ha predisposto una piattaforma online in cui sono raccolti segmenti tratti dalla programmazione dei canali, fotografie, documenti e altre risorse, resi disponibili sia con un database navigabile, sia mediante 15 percorsi espositivi tematici. Il libero accesso dei risultati della ricerca risponde alle più avanzate forme di valorizzazione culturale e sociale del patrimonio audiovisivo, ponendo le basi per un atlante permanente e aggiornabile dell'emittenza locale nazionale.

(en) ATLas – Atlante delle Televisioni Locali investigates and maps the often-overlooked stories of private local TV networks active in Italy between 1976 and 1990. The project explores the beginnings of legal over-the-air broadcasting, the consolidation of certain ventures (and the failure of others), the impact of local broadcasting on television aesthetics, programming, and audiences, up to the establishment of the national duopoly that drastically reduced the space for such operators.

The work focuses on five networks (Antenna 3, Sardegna 1, TeleRoma56, TeleSanterno, Videogruppo) within their respective regional areas of influence (Lombardy, Sardinia, Lazio, Emilia-Romagna, Piedmont), reconstructing their complex histories and their role in the evolution of the Italian media system and the broader social and cultural fabric of the country. These broadcasters not only represented an initial counterbalance to the public service monopoly but also managed to build strong ties with their territories and local institutions.

Despite the direct and indirect impact of these channels in shaping Italy's national media environment over more than four decades, the lack of access to archives and the limited knowledge of their trajectories have so far relegated them to the margins of academic research – further hindered by scarce sources and reliable information.

For this reason, the project has adopted a highly innovative methodology, combining the cultures of television production and distribution, film and media history, oral, social, and territorial history, as well as archival and infrastructure studies, in order to address local channels and their development from a systemic and multifocal perspective.

ATLas has examined the phenomenon by: accessing and mapping data, materials, and both formal and informal archives; conducting in-depth interviews with industry professionals, audiences, and stakeholders; reconstructing networks of relationships, influences, best practices, ideas, and programming.

The project has developed an online platform that gathers excerpts from channel programming, photographs, documents, and other resources, made available both through a navigable database and 15 thematic exhibition paths. Free access to the research results reflects the most advanced forms of cultural and social valorization of audiovisual heritage, laying the foundation for a permanent and updatable atlas of Italy's local broadcasting system.

Università di Bologna: Luca Barra (principal investigator), Matteo Marinello, Emiliano Rossi; Università degli Studi di Cagliari: Diego Cavallotti (responsabile), Myriam Mereu; Sapienza Università di Roma: Damiano Garofalo (responsabile), Giulia Crisanti; Università degli Studi di Torino: Riccardo Fassone (responsabile), Paola Zeni

PRIN 2020 (Prot. 2020NB4PWK)

ATLAS
ATLANTE DELLE TELEVISIONI LOCALI

feminist frames

(it) *Feminist Frames* è un collettivo internazionale di cineaste femministe che realizzano film indipendenti in un dialogo creativo con diverse discipline artistiche. L'obiettivo di *Feminist Frames* è creare una rete di mutuo sostegno, co-creazione e condivisione di risorse, oltre a essere uno spazio di riflessione femminista sul lavoro cinematografico.

In occasione della 65ª edizione del Festival dei Popoli (Firenze, Italia), Feminist Frames ha curato un itinerario di proiezioni di film realizzati da registe, dedicati a temi femministi e militanti. Nel luglio 2025, *FF* ha organizzato la sua prima Summer Residency di una settimana, a Gombola (Modena, Italia), con ospite speciale Claire Simon. Nel novembre 2025, *FF* sarà nuovamente ospitato al 66° Festival dei Popoli di Firenze.

Durante questi incontri, *Feminist Frames* ha sperimentato metodologie di co-creazione e sostegno nella differenza. Alcune delle domande a cui stiamo cercando di rispondere sono: cosa significa essere una cineasta femminista e membro di una collettività transnazionale? E come costruire un proprio archivio di pratiche femministe?

Fanno parte di *Feminist Frames*: Güliz Sağlam, Soheila Javaheri, Elli Vassalou | The Post Collective, Mirra Markhaeva | The Post Collective, Lisa Çalan, Giulia Cosentino, Mariangela Ciccarello, Tuğba Yaşar, Claudia Tosi, Oliwia Tado, Rosa Barotsi, Margherita Monti, Valeria Weerasinghe, Chiara Caterina, Nagehan Uskan, Ahu Öztürk, Elif Yiğit, Ro Caminal, Geli Mademli, Ruken Ergüneş Özdemir, Sophia Farantatou.

Una parte del gruppo si era già riunita in precedenza nel corso del progetto triennale *Purple Meridians* (2020-2023), finanziato da Eurimages.

(en) *Feminist Frames* is an international group of feminist filmmakers who make independent films in a creative dialogue with various artistic disciplines. The aim of *Feminist Frames* is to create a network for mutual support, co-creation, and the sharing of resources; and to be a space for feminist reflection on the work of filmmaking.

During the 65th edition of the Festival dei Popoli (Florence, Italy), Feminist Frames curated an itinerary of film screenings by women filmmakers on feminist and militant themes. In July 2025, FF held its first week-long Summer Residency, in Gombola (Modena, Italy), with special guest Claire Simon. In November 2025, FF will be hosted once again at the 66th Festival dei Popoli in Florence.

During these meetings, *Feminist Frames* have experimented with methodologies for co-creation and support across difference. Some of the questions we are currently trying to address are what it means to be a feminist filmmaker and a member of a transnational collectivity; and how to create one's archive of feminist practice.

Feminist Frames are: Güliz Sağlam, Soheila Javaheri, Elli Vassalou | The Post Collective, Mirra Markhaeva | The Post Collective, Lisa Çalan, Giulia Cosentino, Mariangela Ciccarello, Tuğba Yaşar, Claudia Tosi, Oliwia Tado, Rosa Barotsi, Margherita Monti, Valeria Weerasinghe, Chiara Caterina, Nagehan Uskan, Ahu Öztürk, Elif Yiğit, Ro Caminal, Geli Mademli, Ruken Ergüneş Özdemir, Sophia Farantatou

Part of the group previously came together during the three-year project *Purple Meridians* (2020-2023), funded by Eurimages.

Feminist Frames è supportato dal progetto di ricerca / is supported by the research project IMFilm: Filmmaking Cultures Beyond the Industry (Finanziato da / financed by Unione Europea – NextGenerationEU), based at / presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Responsabile scientifica / Principal Investigator: Rosa Barotsi

IMFILM
CINEMA BEYOND THE INDUSTRY: CONTEMPORARY MINORITISED ITALIAN FILM CULTURE

Finanziato dall'Unione europea NextGenerationEU

Ministero dell'Università e della Ricerca

Italiadomani
PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA

UNIMORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MODENA E REGGIO EMILIA

pen frame | open frame | open fram

m | student film program | student film program | fil

a cura di / curated by
Enxhi Noni, Milana Tsakaieva

(it) È in qualche modo sia una coincidenza che un gesto sfacciatamente intenzionale il fatto che il programma *Open Frame* prenda forma proprio in questa 18ª edizione di Archivio Aperto, che porta il claim *Time of Liberation*. Il bisogno di uno spazio dedicato ai cortometraggi realizzati in contesti educativi, universitari o di residenze artistiche ci accompagna da tempo – nella mente, certo, ma anche nel cuore (credeteci!) – soprattutto di fronte al travolgente dilagare di questa *archive fever* che ha contagiato il cinema e l'intero panorama culturale.

Nato dall'esigenza e dal desiderio di osservare la generazione emergente di filmmakers in una forma grezza e incontenibile, questa nuova sezione del festival getta anche luce su una gioventù arrabbiata e senza remore, affamata di trasparenza, riparazione, desiderosa di andare avanti. Con opere provenienti da contesti culturali ed educativi differenti, il found footage qui si carica di sensibilità politiche e intime, soprattutto grazie a forme ibride e approcci peculiari. Dare spazio a filmmakers emergenti significa anche coltivare una forma di testimonianza nata da un dialogo libero, spesso urgente, che si rifiuta di separare le ferite del passato dalle lotte del presente.

I sette film in questa sezione affrontano tensioni contemporanee e pesanti eredità, dalla decolonizzazione alle conseguenze del colonialismo, dai vuoti intergenerazionali alle identità in trasformazione. Attraversano storie di oppressione sistemica, espressione culturale e memoria collettiva, ed esplorano voci queer, comunità marginalizzate e il fragile legame tra esseri umani, tempo e natura.
In questa linea del fronte apparentemente inutile – quella delle battaglie visive nell'epoca dell'alfabetizzazione mediatica, del conflitto con la memoria collettiva e dell'archeologia emotiva – *Open Frame* rappresenta un punto di partenza per dialogare con le immagini nel modo in cui solo una gioventù attraversata dal dubbio può fare. Ed è anche, di conseguenza, un modo per permettere a una gioventù intrisa di speranza, di fiorire.

È difficile – e forse persino controproducente – promettere un'esperienza di cinema sperimentale dentro al cinema sperimentale, ma questo programma si presenta con la consapevolezza che non potremo eliminare i mali del mondo attraverso creazioni estatiche: possiamo però almeno lasciarci trasportare, coinvolgere, risucchiare nel battito che questi film mettono in moto.

(en) It is somehow both coincidental and cheekily intentional that the *Open Frame* program materializes in this 18th edition of Archivio Aperto's *Time of Liberations*. The need for a dedicated space that brings together short films made in educational, university, or art residency contexts has been on our minds (and hearts, believe it or not) for some time now – especially with the exhilarating spread of archive fever that has gripped the film industry and the broader cultural landscape.

Born from a need and desire to witness the emerging generation of filmmakers in a raw, maddening form, this recent novelty within the festival also happens to shed light on an angry and unapologetic youth, a youth that is hungry for transparency, reparations, and moving forward. With films from different cultural and educational backgrounds, found footage here is heightened with political and intimate sensibilities, especially in terms of hybrid forms and singular approaches. Giving space to up-and-coming filmmakers also means fostering a form of testimony born from free, often urgent dialogue, one that refuses to separate past wounds from present struggles.

The seven films in this category address contemporary tensions and heavy inheritances: from decolonization and post-colonial legacies to intergenerational gaps and shifting identities; through stories of systemic oppression, cultural expression, and collective memory; exploring queer voices, marginalized communities, and the fragile bond between humans, time, and nature. In this futile frontline that are the current visual battles in times of media literacy, struggle with collective memory, and emotional archeology, *Open Frame* is a starting point for conversing with the images in a way that doubt-riddled youth can muster. As a consequence, it is also a way for hope-impregnated youth to flourish.

While it is difficult (and somehow counterproductive) to promise an experience of the experimental cinema within the experimental cinema, this program is presented with the understanding that we won't be able to terminate the evils of this world through ecstatic creations, but we can at least let ourselves be carried along, drawn into the flutter that these films set in motion.

viola casartelli

abuse of perfect data

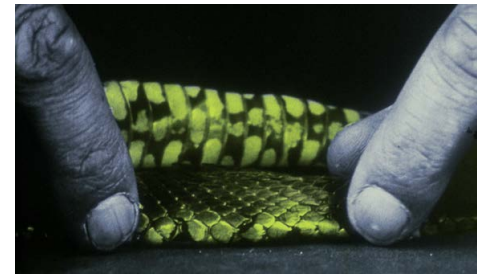
italia / italy, 2024, 7'04"

(it) *Abuse of Perfect Data* è un'esplorazione in immagini in movimento della memoria generazionale, a partire da filmati d'archivio in 16mm girati dal nonno dell'artista negli anni '50-'60. Il film contrappone la lentezza analogica all'accelerazione digitale, riflettendo sull'ansia giovanile, l'eredità culturale e la trasformazione degli archivi personali nell'era dei dati.

Nata in Italia nel 1997, di origini venezuelane, è un'artista multimediale attiva nell'audiovisivo. Laureata in Sociologia, lavora come montatrice e direttrice di casting, con particolare attenzione a narrazioni inclusive e senza gerarchie.

(en) *Abuse of Perfect Data* is a moving-image exploration of generational memory, using 16mm archival footage shot by the artist's grandfather in the 1950s-60s. The film juxtaposes analog slowness with digital acceleration, reflecting on youth anxiety, cultural inheritance, and the transformation of personal archives in the age of data.

Born in Italy in 1997, with Venezuelan heritage, she is a multimedia artist working in the audiovisual field. A Sociology graduate, she works as a film editor and casting director, with a focus on inclusive, non-hierarchical storytelling.



marco ernesto rossi

en el río manso
at the manso river

argentina, 2025, 9'

(it) Un serpente esce, come ogni giorno, alla ricerca di cibo sulle rive del fiume Manso nella Patagonia argentina. Improvvisamente, viene catturato da un esploratore straniero. Per questo motivo, prima di morire, decide di lanciargli una maledizione che lo perseguiterà per il resto della sua vita.

Nato a Buenos Aires, è regista e archivista indipendente. Ha studiato alla Universidad del Cine (FUC), al programma di cinema dell'Universidad Di Tella e al laboratorio di conservazione del Museo del Cine. Nel 2024 ha partecipato a Talents Buenos Aires. Insegna all'Universidad del Cine e ha diretto il lungometraggio Los Alegres e i cortometraggi Alza tus manos doradas al sol e en el río manso.

(en) A snake goes out, like every day, to look for food on the banks of the Manso River in the Argentine Patagonia. Suddenly, it is caught by a foreign explorer. That is why she decides, before dying, to put a curse on him for the rest of his life.

Born in Buenos Aires, he is a filmmaker and independent archivist. He studied at the Universidad del Cine (FUC), the Film Program at Universidad Di Tella, and the Preservation Workshop at the Museo del Cine. In 2024, he participated in Talents Buenos Aires. He teaches at the Universidad del Cine and has directed the feature film Los Alegres as well as the short films Alza tus manos doradas al sol and en el río manso.

mahda purmehdi

eautopsie

stati uniti, iran / usa, iran, 2024, 20'28"

(it) Uno sguardo enigmatico sulla vita, attraverso vignette precarie, spinge la narrazione dentro una struttura nebulosa e opaca, che unisce le riprese dei filmati amatoriali del regista al materiale d'archivio, dai film narrativi di Hollywood ai video-selfie politici. Un'impressione artigianale del tempo sospeso tra passato e presente e i fantasmi e i luoghi che lo occupano, contemplando la natura e il significato della visione, della memoria e della creazione di immagini.

Mahda Purmehdi è un regista sperimentale e docente. Lavora con diversi mezzi espressivi, quali 16mm, Super 8 e video digitale, integrando spesso immagini, parole e suoni originali con materiale letterario e audiovisivo riconfigurato. Al centro della sua pratica cinematografica ci sono le questioni relative alle modalità di produzione cinematografica e alle implicazioni politiche della creazione di immagini. I suoi film sono caratterizzati da evocazioni visivamente tattili e artigianali, che mettono in collisione archivio e memoria, visibile e invisibile, viventi e fantasmi, storia (in particolare la storia del cinema) e dimenticato. Ha conseguito la laurea in cinema presso l'Università d'Arte di Teheran nel 2019 e attualmente sta conseguendo un master in cinema presso l'Università del Colorado a Boulder.

(en) An enigmatic glimpse of life through precarious vignettes, propelling a narrative through a nebulous and opaque structure that sutures the filmmaker's home movie footage to archival material – from Hollywood narrative films to political selfie videos. A handmade impression of time suspended between past and present and the ghosts and places occupying it, contemplating the nature and meaning of vision, memory and image making.

Mahda Purmehdi is an experimental filmmaker and educator. He works across the mediums of 16mm, Super 8 and digital video, often integrating original images, words, and sounds with reconfigured literary and audio-visual material. At the heart of his filmmaking practice are questions of modes of film production and the political implications of image-making. His films are characterized as visually tactile and handmade evocations, colliding archive and memory, visible and invisible, the living and ghosts, history (especially film history) and the forgotten. He received his BFA in Film from Tehran University of Art in 2019 and is currently pursuing his MFA in Film at the University of Colorado Boulder.

anna jacob gauzit

le printemps
the spring

belgio / belgium, 2024, 7'50"

(it) «È primavera, è ora di uscire.»

Nata a Lione e diplomata all'INSAS (Belgio), Anna Jacob Gauzit lavora come montatrice e assistente al montaggio di film di finzione e documentari.

(en) «It's spring, it's high time to go out.»

Lyon and a graduate of INSAS (Belgium), Anna Jacob Gauzit works as an editor and assistant editor on fiction and documentary films.

tuğba yaşar

color of the stone
rengê kevir

turchia / turkey, 2025, 8'32"

(it) Intrecciando il personale con il politico, questo film ripercorre il modo in cui la memoria collettiva accesa dall'incendio dei villaggi curdi nella Turchia degli anni '90 si sia trasformata attraverso le generazioni, a partire da un album di famiglia.

Tugba Yasar è nata il 18 agosto 2001 a Izmir. Si è laureata nel 2025 presso il Dipartimento di Cinema e Media Digitali dell'Università di Economia di Izmir. È interessata al cinema documentario e alle forme narrative sperimentali. I suoi film ruotano attorno a temi quali la memoria personale, i luoghi e l'identità. Attualmente sta lavorando a un progetto di machinima/archivio che utilizza un videogioco con vecchie registrazioni effettuate con una videocamera portatile.

(en) Weaving the personal into the political, this film traces how the collective memory ignited by the burning of Kurdish villages in the 1990s Turkey has been transformed across generations, starting from a family album.

Tugba Yasar was born on August 18, 2001, in Izmir. She graduated from the Department of Cinema and Digital Media at Izmir University of Economics in 2025. She is interested in documentary cinema and experimental narrative forms. Her films revolve around themes of personal memory, places, and identity. Currently working on a machinima/archive project that uses a video game with old handycam records

ashley dequilla

specters and bones

filippine, stati uniti / philippines, usa, 2024, 12'06"

(it) Nel crepuscolo della frontiera americana, il dottor William Jones, un antropologo Meskwaki, si recò negli altopiani filippini nel 1907 per studiare una tribù di cacciatori di teste. La sua tragica morte sul campo due anni dopo fu insabbiata dalle menzogne della Polizia Militare degli Stati Uniti. Gabi Delson (Bontoc Igorot) interpreta Paloniya, una giovane donna Ilongot che Jones romanticizza nei suoi appunti sul campo, la cui danza rituale è evocata in un film in 16mm contro i silenzi e le distorsioni dell'archivio. La disintegrazione dell'archivio racconta una storia di resa dei conti spirituale e rifiuto storico, collegando le vite ultraterrene condivise della rottura coloniale nelle storie filippine e native americane attraverso gli oceani e l'impero.

Ashley Dequilla è un'artista, regista e archivista di origini negrense, tagalog e ilonggo. È archivista presso la Filipino American Historical Society di Chicago e ha vinto il premio 2024 e 2025 della National Film Preservation Foundation. Ha conseguito un Master of Fine Arts in Moving Image e sta completando un Master in Storia dell'Arte presso l'Università dell'Illinois a Chicago. È co-curatrice e ricercatrice della Philippine Heritage Collection presso il Field Museum of Natural History.

(en) In the twilight of the American Frontier, Dr. William Jones, a Meskwaki anthropologist journeyed to the Philippine highlands in 1907 to study a tribe of headhunters. His tragic death on the field two years later became buried under the U.S. Constabulary's lies. Gabi Delson (Bontoc Igorot) stars as Paloniya, a young Ilongot woman Jones romanticizes in his field notes, whose ritual dance is conjured on 16mm film against the silences and distortions of the archive. Archival disintegration tells a story of spiritual reckoning and historical refusal, connecting the shared afterlives of colonial rupture within Filipino and Native American histories across oceans and empire.

Ashley Dequilla is an artist-filmmaker and archivist of Negrense, Tagalog, and Ilonggo descent. She is the de facto archivist of the Filipino American Historical Society of Chicago and earned the 2024 and 2025 National Film Preservation Foundation award. She holds an MFA in Moving Image and is completing an MA in Art History at University of Illinois Chicago, and is a Co-Curator Partner and researcher of the Philippine Heritage Collection at the Field Museum of Natural History.

matteo giampetruzzi

todos los barrios posibles

spagna / spain, 2024, 9'

(it) A partire da materiali d'archivio del quartiere San Francisco di Bilbao – delle sue strade e della sua vita notturna, di club e discoteche che non esistono più – questo saggio filmico esplora l'idea di uno spazio queer, invitando a un viaggio forse utopico attraverso i luoghi della dissidenza sessuale e tratteggiando una storia del cruising e del desiderio gay nella città.

Matteo Giampetruzzi (Campobasso, 1999) si forma in Regia alla Scuola Volonté di Roma e in Film Curating alla Elías Querejeta Zine Eskola di San Sebastián, Paesi Baschi. I suoi cortometraggi, presentati in numerosi festival internazionali, esplorano temi legati alla sessualità, alla crescita, alla mascolinità e alla memoria. Ha collaborato, come curatore indipendente, con realtà come la Filmoteca de Catalunya e il Sicilia Queer Filmfest.

(en) Starting from archival footage of the San Francisco neighborhood of Bilbao, its streets and nightlife, and clubs and discos that no longer exist, this filmic essay explores the idea of a queer space, inviting a somewhat utopian journey through the places of sexual dissidence and outlining a history of cruising and gay desire in the city.

Born in Campobasso, Italy, in 1999, Matteo Giampetruzzi studied Film Directing at the public film school 'Gian Maria Volonté' in Rome, and Film Curating at the Elías Querejeta Zine Eskola in San Sebastián, Basque Country. His works, which were showcased in several international film festivals, explore themes of sexuality, growing up, masculinity, and memory. As an independent curator, he has collaborated with institutions such as Filmoteca de Catalunya and Sicilia Queer Filmfest.

a cura di / curated by Claudio Giapponesi, Michele Manzolini, Alessia Petitto
in collaborazione con / in collaboration with CNA Cinema e Audiovisivo Emilia-Romagna

io aperto
essional

archivio aperto
professional

archivio
profess

(it)
Archivio Aperto Professional è l'area industry del festival dedicata a professionisti/e del settore audiovisivo che coinvolge in primo luogo archivi, registi/e, produttori/produttrici e archive producer. Ogni anno questa sezione del festival propone panel e ase studies per esplorare i riusi contemporanei del materiale d'archivio.

(en)
Archivio Aperto Professional is the industry program of the festival, the section dedicated to audiovisual professionals that primarily involves archives, directors, producers and archive producers. This part of the festival features each year panels and case studies that explore contemporary reuses of archival material.

febbre d'archivio: lavorare con gli archivi. in dialogo con monika preischl / archive fever: working with archives. a dialogue with monika preischl

a cura di / curated by Michele Manzolini, Alessia Petitto

(it) Monika Preischl ha all'attivo più di 40 documentari per il mercato tedesco ed internazionale come ricercatrice d'archivio e archive producer. I suoi ultimi lavori, *Riefenstahl* (Festival del Cinema di Venezia 2024) e *Six Billion Dollar Man* (Festival del Cinema di Cannes 2025), mostrano un riuso d'archivio capace di bilanciare il rigore filologico con le esigenze drammaturgiche.

La masterclass affronterà i processi del lavoro di ricerca d'archivio, la deontologia e le regole del mestiere, sia del ricercatore d'archivio che dell'archive producer. Partendo dal caso studio *Riefenstahl* – presentato durante la XVII edizione di Archivio Aperto – vedremo quanti archivi sono stati coinvolti, come sono stati gestiti i flussi di lavoro al fine di dialogare con i vari reparti, e quale organizzazione abbia permesso una così ampia mappatura di materiali sfaccettati e tra loro differenti. In un approccio sinergico tra creatività e conoscenza delle fonti originali, gestione dei diritti e aspetti di budget, il lavoro portato avanti da Monika Preischl rappresenta il più completo esempio di lavoro con gli archivi.

Discuteremo, inoltre, della fondazione della rete GRAP – German Researchers and Archive Producers, della necessità di fare rete, di strutturare una presenza nel mercato e del ruolo dei ricercatori e degli archive producer, partendo da metodologie condivise, esperienze professionali e standard di lavoro.

(en) Monika Preischl has worked on over 40 documentaries for the German and international market as an archival researcher and archive producer. Her latest works, *Riefenstahl* (Venice Film Festival 2024) and *Six Billion Dollar Man* (Cannes Film Festival 2025), demonstrate a reuse of archive material that balances philological and dramaturgical contributions.

The masterclass will address the archival research process, the ethics and rules for both archival researchers and archive producers. Starting from the *Riefenstahl* case study, we will examine how many archives were involved, how the workflows established to communicate with the various departments were managed, and the organization that allowed for such a broad mapping of diverse and multifaceted materials. In a synergistic approach of creative work and the knowledge about original sources, rights management, and budgeting elements, the work carried out by Monika Preischl represents the most comprehensive example of working with archives.

We will also discuss the founding of the GRAP, the German Researchers and Archive Producers Association in Germany, the need for networking, the need to structure a market presence, and the role of archival researchers and archive producers, starting from shared methodologies, work experiences and working with professional standards.

ricercare, reinterpretare, reinventare: dall'archivio al cinema / researching, reinterpreting, reinventing: from archive to cinema

a cura di / curated by Claudio Giapponesi

(it) Il panel mette a confronto tre documentari recenti (tutti sostenuti dal Fondo produzione della Regione Emilia-Romagna, Emilia-Romagna Film Commission) che, in modi diversi, liberano il potere evocativo e narrativo dell'archivio. *Diari della Liberazione* (2025) di Matteo Parisini, *Prima della fine* (2024) di Samuele Rossi e *Radio Solaire – Radio Diffusion Rurale* (2025) di Federico Bacci e Francesco Eppesteingher mostrano come attraverso la ricerca, la contestualizzazione e il riuso creativo di repertori sia ufficiali che familiari o non professionali, si possano generare nuove forme di racconto e memoria condivisa. Un dialogo per riflettere sulle pratiche contemporanee di riattivazione creativa degli archivi che trovano terreno sempre più fertile nella nostra Regione.

(en) The panel brings together three recent documentaries (all supported by the Production Fund of the Emilia-Romagna Region, Emilia-Romagna Film Commission) that, in different ways, unleash the evocative and narrative power of the archive. *Diari della Liberazione* (2025) by Matteo Parisini, *Prima della fine* (2024) by Samuele Rossi, and *Radio Solaire – Radio Diffusion Rurale* (2025) by Federico Bacci and Francesco Eppesteingher demonstrate how, through research, contextualization, and the creative reuse of both official and personal or non-professional footage, new forms of storytelling and shared memory can emerge. A dialogue to reflect on contemporary practices of creatively reactivating archives, an approach that is finding increasingly fertile ground in our Region.

con / with

Matteo Parisini, Federico Bacci, Francesco Eppesteingher, Giuseppe Cassaro (produttore)

past forward – archive film lab

(it) Past Forward – Archive Film Lab è il nuovo laboratorio di consulenza e tutoring per documentari lungometraggi italiani in fase di produzione o post-produzione, basati prevalentemente su filmati e materiali d'archivio, organizzato da Archivio Aperto in collaborazione con Bio to B – Industry Days.

Oltre ad avere riscontri e circuitazioni in festival e rassegne, i documentari basati sugli archivi e film di found footage sono sempre più presenti e visibili nei circuiti distributivi, su canali TV e piattaforme. Si tratta di un settore produttivo e di mercato audiovisivo dallo spiccato interesse e potenziale, che genera e richiede esperienze e opportunità professionali specifiche. La call pubblica ha portato alla selezione di 6 progetti, su 20 ricevuti, che hanno avuto l'opportunità di partecipare ad un percorso di formazione e consulenza che ha messo a disposizione dei partecipanti, in una sessione di feedback approfondito in presenza (Bologna, 16-17 aprile) e due successive sessioni online. Il laboratorio ha infine portato a uno showcase finale all'interno di Bio to B – Industry Days (7 giugno 2025), di fronte a una platea di decision maker.

Le tutor del laboratorio sono affermate professioniste della regia, del montaggio e delle ricerche, con esperienze specifiche e di rilievo nel riutilizzo di materia d'archivio: la montatrice Ilaria Fraioli, la regista Martina Parenti e la archive producer Alessia Petitto.

(en) Past Forward – Archive Film Lab is the new consultancy and tutoring program for Italian feature-length documentaries in production or post-production, primarily based on archival footage and materials. It is organized by Archivio Aperto in collaboration with Bio to B – Industry Days.

In addition to being featured at festivals and screenings, documentaries based on archives and found footage films are increasingly visible in distribution networks, on television channels, and on platforms. This is a sector of audiovisual production and the market with remarkable interest and potential, generating and requiring specific professional experiences and opportunities. The public call led to the selection of 6 projects, out of 20 applications received, which were given the opportunity to take part in a training and consultancy program. This included an in-depth feedback session held in person (Bologna, April 16–17) and two subsequent online sessions. The Lab culminated in a final showcase within Bio to B – Industry Days (June 7, 2025), in front of an audience of decision-makers.

The tutors of the Lab are established professionals in directing, editing, and archival research, with significant and specific expertise in the reuse of archival materials: editor Ilaria Fraioli, director Martina Parenti, and archive producer Alessia Petitto.

davide rizzo

de mislykkede

italia / italy, produzione / production Naffintusi

(it) Dalla Scandinavia al Sud Italia, fino all'America Latina, *De Mislykkede – I falliti* – racconta la straordinaria epopea dell'Odin Teatret, la compagnia nata dal rifiuto delle accademie che ha trasformato il fallimento in una rivoluzione teatrale.

(en) From Scandinavia to Southern Italy, all the way to Latin America, *De Mislykkede (The Failures)* tells the extraordinary saga of the Odin Teatret, the theatre company born out of rejection by the academies, which turned failure into a theatrical revolution.

benedetta valabrega

il maestro di incapacità

italia / italy, produzione / production ZaLab Film

(it) Un viaggio in Cina, dagli anni Settanta fino a oggi, attraverso i diari e le immagini d'archivio di Carlo Laurenti, saggista e traduttore di opere classiche cinesi. Non una biografia, ma una riflessione errante, come il suo protagonista.

(en) Carlo, the director's father, lives in a small village in the Sannio Apennines, works the land, and gathers flowers to place on the grave of his wife Carmela. Through family archives and archival footage, a portrait emerges of a territory marked by dramatic depopulation.

alessandro focareta

il padre del deserto

argentina, italia, repubblica dominicana / argentina, italy, dominican republic, produzione / production Apolide Film

(it) Carlo, padre del regista, vive in un piccolo paese dell'Appennino sannita, lavora la terra e raccoglie i fiori che depone sulla tomba di sua moglie Carmela. Tra archivi famigliari e immagini di repertorio emerge un territorio segnato da un drammatico spopolamento.

(en) Carlo, the director's father, lives in a small village in the Sannio Apennines, works the land, and gathers flowers to place on the grave of his wife Carmela. Through family archives and archival footage, a portrait emerges of a territory marked by dramatic depopulation.

valentina noya

l'indice di apgar

italia / italy, produzione / production Tekla Films

(it) *L'indice di Apgar* racconta da un punto di vista intimo e personale la ricerca sul rapporto interrotto di Valentina, la regista, con il fratello Andrea, a partire dal passato, ripercorrendo tre generazioni attraverso il cinema di famiglia del nonno, il regista sardo Fiorenzo Serra.

(en) *The Apgar Index* recounts, from an intimate and personal perspective, director Valentina's search for her broken relationship with her brother Andrea, beginning in the past and retracing three generations through the home movies of her grandfather, Sardinian filmmaker Fiorenzo Serra.

giulia di maggio

le due madri

italia / italy, produzione / production Nefertiti Film

(it) Dopo l'improvvisa morte della madre Angela, la regista inizia a filmare le sue nonne materne. Nel frattempo, un regalo inatteso fa capolino in soffitta, un vecchio borsone contenente 40 diari datati 1973-2016: i diari della vita di Angela. La sua voce guida il viaggio tra il presente delle riprese e il passato degli archivi storici e familiari.

(en) After the sudden death of her mother Angela, the director begins filming her maternal grandmothers. Meanwhile, an unexpected gift surfaces in the attic: an old duffel bag containing 40 diaries dated 1973-2016 – the diaries of Angela's life. Her voice guides a journey between the present of the filming and the past of historical and family archives.

gaetano crivaro, margherita pisano

selvaggia ossessione

italia / italy, produzione / production Mommotty, Ruga Film

(it) Un film di montaggio che utilizza più di 60 anni di racconti di una delle operazioni di sviluppo turistico più importanti del Mediterraneo – "l'invenzione della Costa Smeralda" – alla ricerca dei modi attraverso i quali si costruisce un immaginario.

(en) A compilation film that uses more than 60 years of accounts of one of the most important tourist development operations in the Mediterranean – the invention of the Costa Smeralda – in search of the ways in which an imaginary is constructed.

hive
rs lab

archive
lovers lab

archive
lovers lab

arch
lovers

a cura di / curated by
Benedetta Valdesalici

(it)
Archivio Aperto, per il quarto anno di fila, rinnova l'invito per gli Archive Lovers Lab, percorsi di formazione e networking dedicati a chi desidera avvicinarsi o approfondire le pratiche d'archivio dedicate al cinema privato e amatoriale e al found-footage.

(en)
For the fourth year in a row, Archivio Aperto renews its invitation to take part in the Archive Lovers Labs – training and networking programmes dedicated to those who wish to explore or deepen thei understanding of archival practices related to private and amateur cinema and found footage.

archive care

(it) Ventuno giovani professionisti/e under 30 – dottorandi/e, curatori e curatrici, artisti/e, operatori e operatrici del settore culturale e audiovisivo – sono stati/e selezionati/e per partecipare ad Archive Care, un percorso di formazione immersiva all'interno del festival Archivio Aperto. Uno spazio di discussione e approfondimento dedicato alla valorizzazione, conservazione e riattivazione del patrimonio audiovisivo privato, amatoriale, d'artista e sperimentale, con particolare attenzione alle sue possibilità di riuso creativo e critico. Attraverso un programma articolato di incontri, proiezioni, momenti laboratoriali e sessioni di networking, i partecipanti avranno l'opportunità di confrontarsi con studiosi/e, autori e autrici, curatori e curatrici, professionisti/e, esplorando le strategie curatoriali e produttive che guidano oggi la riscoperta degli archivi. Uno spazio vivo in cui immaginare collettivamente nuove forme di relazione con le immagini del passato: un laboratorio fluido di idee, in cui le pratiche di cura e risignificazione dell'archivio si intrecciano con il desiderio di raccontare, interrogare e trasformare il presente.

(en) Twenty-one young professionals under 30 – including PhD candidates, curators, artists, and practitioners from the cultural and audiovisual sectors – have been selected to take part in Archive Care, an immersive training programme held within the Archivio Aperto festival. A space for discussion and learning dedicated to the preservation, activation, and reimagining of private, amateur, experimental, and artist film archives, with a particular focus on their creative and critical reuse. Through a rich programme of talks, screenings, workshops, and networking sessions, participants will engage with scholars, artists, curators, and professionals, exploring curatorial and production strategies that shape the contemporary rediscovery of archival imagery. A living space to collectively imagine new ways of relating to images from the past: a fluid laboratory of ideas where archival care and reinterpretation intersect with the urge to narrate, question, and transform the present.

selezionati/e / selected participants

Simone Ambrosi, Silvia Basile, Giuseppe Bambagioni, Naima Fiorani, Alice Ferretti, Marte Gastaldello, Fanny Konde, Fortunata Manenti, Matteo Masi, Elisa Massaro, Theodora Moisescu, Manuel Dinis Monteiro, Marcella Muraca, Giulia Ninotta, Anna Perazzini, Federica Piron, Sofia Pittaccio, Nefeli Polymerou, Ju Silano, Alessandra Villa, Noah Zoratti

tutor

Benedetta Valdesalici

giuria giovani
young jury

(it) Archivio Aperto dà il benvenuto ai nuovi membri della Giuria Giovani! Venti studenti e studentesse universitari/e provenienti da tutta Italia avranno il compito di selezionare il miglior film in concorso assegnando il premio Amateur is a Lover.

(en) Archivio Aperto welcomes new members to the Young Jury! Twenty university students from all over Italy will be entrusted with the task of selecting the best film in the competition, awarding thus the Amateur is a Lover prize.

selezionati/e / selected participants

Noemi Arfuso, Marialuisa Chicco, Teresa De Vanna, Andrea Ferraiuolo, Andreea Geaman, Jessica Genet Robson, Isabella Gautero, Luca Giardino, Matteo Lagomarsini, Domenica Lella, Lorenzo Lot, Dario Marchiani, Jessica Mariani, Giovanni Merlo, Amy Negro, Aurora Santacroce, Teresa Sidoti, Benito Troncone, Aurora Urbano, Claudia Varano

tutor

Luisa Cutzu

workshop di ripresa bolex 16mm e sviluppo invertibile b/n

a cura di / curated by SHADO Officina Fotografica & Fondazione Home Movies

(it) Archivio Aperto, in collaborazione con SHADO Officina Fotografica, ripropone il laboratorio dedicato alle molteplici possibilità tecniche ed espressive del 16mm. Un invito a scoprire le tappe e le tecniche fondamentali per la realizzazione di brevi film in 16mm, dalle riprese, allo sviluppo, fino alla proiezione in sala, in un workshop intensivo di tre giornate (17, 18 e 19 ottobre 2025). A piccoli gruppi, i partecipanti, muniti di cinepresa BolexH16 Reflex e di una bobina da 30m di film bianco e nero per gruppo, potranno realizzare un progetto filmico che avrà come tema la liberazione, nelle sue molteplici sfumaure e significati contemporanei. In connessione e ispirato alla XVIII edizione del festival, la pellicola 16mm sarà lo strumento cinematografico ideale per esplorare, attraverso tecniche differenti, i gesti ripetuti e ricorrenti del quotidiano, gli slanci imprevisti del corpo, la libertà del movimento. I risultati del workshop saranno proiettati pubblicamente presso il nuovo spazio OffiCine SHM, presso Ottoastudio.

(en) Archivio Aperto, in collaboration with SHADO Officina Fotografica, is pleased to reprise the workshop dedicated to the many technical and expressive possibilities of 16mm film. An invitation to explore the key stages and essential techniques involved in making short films in 16mm – from shooting, to developing, to projection in the theater – within an intensive three-day workshop (2025, October 17, 18, and 19). In small groups, participants equipped with a Bolex H16 Reflex camera and a 30-meter reel of black-and-white film per group will create a film project inspired by the theme of liberation, interpreted in its multiple nuances and contemporary meanings. Connected to and inspired by the 18th edition of the festival, 16mm film will serve as the ideal cinematic medium to explore, through different techniques, the repeated gestures of everyday life, the body's unforeseen impulses, and the freedom of movement. The results of the workshop will be presented to the public at the new OffiCine SHM space, hosted by Ottoastudio.

tutor

Luca Pignatti, Ivano Lollo, Rosalba Sacco, Mirco Santi

fondazione home movies
archivio nazionale del film di famiglia
via sant'isaia 18
40123 bologna
www.homemovies.it

archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert

archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert

archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert

archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert
archivi
apert